

**Portugal (1928-1968):
Um Filme de J. Leitão de Barros**

Afonso Manuel Freitas Cortez Pinto

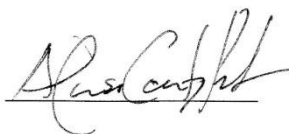
**Tese de Doutoramento em
História da Arte Contemporânea**

Fevereiro 2015

[DECLARAÇÕES]

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente.
O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas
no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,



Lisboa, 23 de Fevereiro de 2015...

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a
designar.

O(A) orientador(a),



Lisboa, 23 de Fevereiro de 2015...

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História da Arte Contemporânea, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Margarida Acciaiuoli de Brito.

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

Aos Amadores

AGRADECIMENTOS

Ao Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Municipal de Lisboa, Biblioteca e Arquivo Fotográfico da Cinemateca Portuguesa, Biblioteca de Belém, Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca do Ministério das Obras Públicas, Biblioteca Municipal Almeida Garrett (Porto), Fundação António Quadros, Fundação Mário Soares, Hemeroteca Municipal de Lisboa e ao Museu de Lisboa e em particular a Ana Costa (Camara Municipal da Póvoa de Varzim); Luís Gameiro (Arquivo Nacional de Imagens em Movimento); Sandra Boavida (Instituto Camões); Françoise Le Cunff (Arquivo Histórico da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência); Mafalda Ferro (Fundação António Quadros) pelas facilidades.

A Helena Roque Gameiro Leitão de Barros, Inês Mantero e Paulo Borges (cinemaportugues.com.pt) pelo material que gentilmente cederam.

Aos meus colegas Pedro Pavão dos Santos, Natasha Revez, Paula Ribeiro Lobo, Sérgio Coutinho, Rita Ferrão, Catarina Rosendo, José Gomes Oliveira, Filomena Serra, Patrícia Bento de Almeida, Paulo Baptista, Bruno Marques, Maria João Castro que me acompanharam ao longo destes anos e à professora Margarida Acciaiuoli de Brito pelos cuidados e orientação.

Ao João Rafael pela revisão.

À Emília por tudo.

Portugal (1928-1968): um filme de J. Leitão de Barros

Afonso Manuel Freitas Cortez Pinto

Resumo

A presente tese analisa os discursos visuais do Estado Novo tal como concebidos por Leitão de Barros sob a forma de revistas ilustradas, álbuns fotográficos, filmes, reconstituições históricas e exposições.

Tomando 1928 como ponto de partida, por ser esse o ano em que a imagem deixa de ser meramente ilustrativa para tornar-se um modo de narrar acontecimentos, factos e ideias, damos conta dos principais inovações técnicas (reprodução) e conceptuais (montagem), bem como das possibilidades abertas por essa *inversão de paradigma*.

Centrando-nos em particular sobre o período da ditadura e do Estado Novo, atentamos às apropriações e encomendas das imagens pelo regime. Seguiremos as várias fases de desenvolvimento desse processo – concepção, construção, activação e recepção –, dando sempre ênfase ao diálogo que se estabelece entre as novas formas artísticas e as novas ideologias.

Estabelecendo essas práticas e objectos como complemento e alternativa aos discursos escritos, orais e outras formas de comunicação propagandística restritas a determinados sectores e à capital, procuramos compreender de que maneira se procedeu à *esteticização da política* e à *folclorização do país* e se traduziram visualmente ideias de nação e identidade nacional.

Concomitantemente recuamos ao século XIX e ao país idealizado por Teófilo Braga, Alexandre Herculano e Almeida Garrett, para averiguar como os esquemas mentais e os modelos pictóricos e pitorescos de oitocentos são fundadores do que virão a ser as imagens que trabalhamos.

Interessa-nos, em suma, ver como e que Portugal se mostrou aos portugueses e porquê, como se *inventaram tradições* e se realizou uma nação e um regime político como se se tratassem de um filme.

Abstract

This dissertation looks at the visual discourse of the Estado Novo as envisioned by Leitão de Barros, in the form of illustrated magazines, photo albums, films, historical re-enactments and exhibitions.

Starting our analysis in 1928, due to the fact that this is the year in which image ceases to be simply illustrative and becomes a means of narrating events, facts and ideas, we identify the main technical innovations (reproduction) and conceptual innovations (montage), as well as the possibilities arising from this *paradigm shift*.

Focusing in particular on the Estado Novo and the dictatorial period, we pay close attention to the appropriation and demand for images by the regime. We shall follow the many development stages of this process - concept, construction, activation and reception -, underlining the dialogue established between new art forms and new ideologies.

Setting these practices and objects as complementary and alternative to written or oral speeches and other forms of propaganda, limited to certain sectors and to the capital (Lisbon), we seek to understand how the *aestheticization of politics* and the *folklorization* of the country came to be, and how the ideas of "nation" and "national identity" were visually translated.

Concurrently, we go back to the 19th century and to the country idealized by Teófilo Braga, Alexandre Herculano and Almeida Garrett, to assess how mental schema and the pictorial and picturesque models of that century are the cornerstones of the images that we will be studying.

In sum, we are interested in understanding how Portugal revealed itself to the Portuguese people and the reasons behind this, how *traditions were invented* and how a nation and a political regime were directed, as if in a film.

Palavras-chave:

Leitão de Barros; Montagem; Propaganda; Identidade Nacional; S.P.N./S.N.I.; Estado Novo; Artes Gráficas; Álbuns Fotográficos; Cinema Português; Comemorações.

Keywords:

Leitão de Barros; Montage; Propaganda; National Identity; S.P.N./S.N.I.; Estado Novo; Graphic Arts; Photo-books; Portuguese Cinema; Celebrations.

INDICE

Introdução	I
Prólogo	1
Capítulo I	
1.1. “Sud-Express para o futuro”: <i>O Domingo Ilustrado</i> e outros ensaios.....	14
1.2. <i>O Notícias Ilustrado</i> , «O Grande “Ecran” da Vida Nacional».....	33
1.3. Clichês de Portugal.....	100
1.4. A <i>Mise-en-Scene</i> do Regime.....	149
Capítulo II	
2.1. Um Pintor na Linha da Frente	182
2.2. Popular, Pitoresco, Português.....	243
2.3. Uma História Mal Contada.....	300
Capítulo III	
3.1. Bom Gosto, Precisa-se!.....	341
3.2. Teatro para Ricos e Pobres	363
3.3. “Como um film nunca visto”.....	386
3.4. Simulacros do Mundo Português	435
Epílogo	489
Considerações Finais	493
Bibliografia	497
Índice Onomástico	517
Índice Remissivo	533

ÍNDICE DETALHADO

Introdução e Metodologia

Leitão de Barros: breve nota biográfica (I); 2. Metodologia (VII)

Prólogo

A Construção da Nação (3); De Volta à Terra (4); Romanticamente Patriotas (5); Enraizar o Povo na Paisagem (6); Congregar, Animar, Educar (6); A Nação como Obsessão (7); Mostrar Portugal aos Portugueses (9).

Capítulo I

1.1. “Sud-Express para o futuro”: *O Domingo Ilustrado* e outros ensaios

1.1.1. *O Domingo Ilustrado* (15); Leitão de Barros, Director, e a Restante Equipa (16); O Editorial de Carlos Malheiro Dias (19);

1.1.2. Página a Página: equipa e conteúdos (19); (Um País enquadrado em) Capas e Contracapas (26); Máquinas Novas, Nova Revista (31).

1.2. *O Notícias Ilustrado*, «O Grande “Ecran” da Vida Nacional»

1.2.1. “Cá Dentro”, em Portugal (33); “Lá Fora”, na Europa (35); A Rotogravura (39);

1.2.2. Percursos da fotografia em Portugal: a) Curiosidade Técnica (42); b) Documento e Elemento Ilustrativo (43); c) De Elemento Informativo a Elemento Narrativo (44); Um Novo Olhar (45); De Acordo com o Plano: Fotorreportagem e Fotomontagem (47);

1.2.3. Os Primeiros Ensaio: a) a folha espécime (53); b) o antepreimeiro número (54); c) a primeira série (55);

1.2.4. *O Notícias Ilustrado: Segunda Série* (57). Equipa Editorial (58); Cronistas, Críticos, Escritores e Poetas (59); Fotógrafos Profissionais e Amadores (66);

1.2.5. N.º *O Notícias Ilustrado* (69). a) os “consagrados” e os amadores (71); b) futuristas, modernistas e independentes (74); c) o primeiro resumo histórico do modernismo em Portugal (78); d) ilustrações, “bonecos” e publicidade (82); e) escultura (83); f) estatuária (84); g) arquitectura e urbanismo (85); h) rádio e música (86); i) teatro (88); j) cinema (89); l) fotografia (97); m) estrangeiros em Portugal (99).

1.3. Clichês de Portugal.

1.3.1. Lisboa, Cidade Moderna: a) de noite, em *clubs*, bares e cinemas (102); b) de dia, na rua, no mercado, no cais (108); c) fachadas, montras e interiores (110); d) “comes e bebes” (115); e) demolições, inaugurações (117); f) serviços e equipamentos (120); g) Lisboa antiga e pitoresca (121); h) os flagelos (122);

1.3.2. Porto (125); Coimbra (127); Norte, Centro, Sul e Ilhas (128);

1.3.3. Novos Hábitos, Velhos Hábitos: a) na praia (137); b) festas, romarias, procissões (140); c) trabalho da terra (144); d) trabalho no mar (147).

1.4. A Mise-en-Scene do Regime.

1.4.1. O Papel da Fotografia (149); Para Além do Papel: Algumas Ideias e outros Ensaio Cenográficos (151);

1.4.2. A Montagem de um novo Estado: Actores Principais, Secundários e Figurantes (159); Salazar e “A Tortura de ser Célebre” (164); *Portugal 1934: Uma Utopia de Papel* (167);

1.4.3. A queda e o fim d’*O Notícias Ilustrado* (172); *O Século Ilustrado* (176).

Capítulo II

2.1. Um Pintor na Linha da Frente

2.1.1. *Nazaré, Praia de Pescadores e Zona de Turismo* (1929) (185); Da Invicta à Nazaré (188); Outros Cenários Portugueses (190); “Os Sem Méritos da Lei” (192);

2.1.2. *Lisboa, Crónica Anedótica* (1930) e *Maria do Mar* (1930) (194). A Entrevista a Fritz Lang; *Lisboa, Crónica Anedótica* (194); Do Documento à Crónica e da Crónica ao Documento (195); Leituras, Críticas (201); Planos e Montagem (203); *Maria do Mar* (207); O Segredo Russo (208); A Mitificação da Nazaré (209); “Documentário Dramatizado da Vida dos Pescadores da Nazaré” (211); Técnicas e Composições (213); Repositório de Imagens (215); Críticas (216)

2.1.4. *A Severa* (1931) (216). O Encontro Com Rene Clair (219); A Estreia d’*A Severa* (222); O Quarto Filme Sonoro Português (223); O Fado na Cultura Portuguesa (224); Formas de Montar uma História (225); Viagens Na Sua Terra (229). Do Estado Novo e do Cinema – parte I: possibilidades (231).

2.1.5. Tobis Portuguesa: A Comissão de Estudo do Cinema Português (235); Um Relatório Seminal (236); A Sociedade de Filmes Sonoros Portugueses (237); A Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm Portuguesa (239). Do Estado Novo e do Cinema - parte II: promessas (241).

2.2. Popular, Pitoresco, Português

2.2.1. *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935). Por um Cinema Educativo (244); *As Pupilas do Senhor Reitor*, o filme (246); *As Pupilas do Senhor Reitor*, o livro (247); O Eterno Século XIX (248); Na Outra Tela (252); Uma Aldeia Reduzida e Redutora (254); A Raça e a Terra (256); *A Exposição Internacional de Genebra* (1935) (258)

2.2.2. “Lá Vamos, Cantando e Rindo” (260). A Era de Restauração (260); A Era de Engrandecimento (262). *Maria Papoila* (1937) (263). “Fazer a vontade ao Zê Povinho” (265); Campo e Contra-Campo (267). Do Estado e do Cinema - parte III: Encomendas: *Mocidade Portuguesa* (1937) e *Legião Portuguesa* (1937) (271). *Varanda dos Rouxinóis* (1939) (278).

2.2.3. *Ala Arriba* (1942) (281). A Proposta ao S.P.N. (282); *Ala Arriba*, o filme (286); “Nas Brumas da Memória” (288); Os Poveiros ao Serviço do Regime (295); Outros *Ala Arribas* e outra *Póvoa do Varzim* (297). *A X Mostra Cinematográfica da Bienal de Veneza* (1942) (299)

2.3. Uma História Mal Contada (300)

2.3.1. *Bocage* (1936). As Co-Produções como uma via de sobrevivência (301); Um “Novo” Poeta para o Povo Português (303); Plano para um Cinema Nacionalista (305); Estreia e Críticas (308); “*As Três Graças*” (310)

2.3.2. *Inês de Castro* (1945). As Vidas de Inês depois de Morta (311); Mais uma Ressurreição: *Inês de Castro* de Leitão de Barros (312); O Triunfo da Imagem (315); A última co-produção com Espanha (320).

2.3.3. *Camões - Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1946) (312). Um Camões para 1946 (321); Um Filme de Interesse Nacional? (326); O Poeta à volta do Mundo (329).

2.3.4. *Vendaval Maravilhoso* (1949) (331); Depois do Vendaval (336). Do Estado e do Cinema – parte IV: o fundo e o fim (337).

Capítulo III

3.1. Bom Gosto, Precisa-se! (341)

3.1.1. Um Autodidacta à Volta dos seus Papéis (342). O Homem que Pensa (344). Em Cena a) *O Homem que Passa* (1923) (346); b) *A Ribeyrinha* (1923) (347); c) *A Marquesinha* (1923) (349); d) *30 H.P.* (1923) (349); e) *O Ramo das Violetas* (1923), *As Bodas de Ouro* (1923), *Pombo Mariola* (1923), *Estrela Santa* (1924) (350); f) *Um Actor à Volta de Seis Papéis* (1924) (351); g) *Colégio para Ambos os Sexos* (1924), *Madame Flirt* (1924) (351)

3.1.2. Teatro “Novo” (353). No Rés-do-Chão do Cinema Tivoli (354); *Knock – Victória da Medicina* (1925) (358); *Uma Verdade para Cada Um* (1925) (359); Fecham-se e Abrem-se Portas (360).

3.2. Teatro para Ricos e Pobres

3.2.1. A Festa dos Mercados (1925) (363). *O Mercado Seiscentista* (365); Através das Histórias (369); Depois das Festas (370).

3.2.2. Festas da Cúria (1927) (371)

3.2.3. Marchas Populares de Lisboa (1932-1955) (373). Breve Panorama das Festas, Carnavais e outras Comemorações em Lisboa (1922-1932) (373); A Montagem das Marchas (376); No Parque Mayer e na Rua (377); Lisboa em Festas (380); *A Recepção à Rainha da Colónia Portuguesa no Brasil* (380); Institui-se uma Tradição (382); Depois de 1932 (384); *A Marcha do Futuro* (1955) (385).

3.3. “Como um film nunca visto”

3.3.1. Festas da Cidade de 1934. “As Festas Públicas e as Belas Artes” (387); Comissão das Festas de Lisboa de 1934 (391); *Auto de Santo António* (393); *Cortejo da Embaixada do Século XVIII* (395); *O Coche de Estado* (397); Nos Bastidores da História (398); Arraiais, Feiras, Marchas Populares e outros Festejos (399).

3.3.2. Festa da Cidade de Lisboa (1935) (401). Programa das Festas (402); *Ala dos Namorados – Corte de D. João I* (404); *Torneio Medieval* (407); Lições, Contas e Prejuízos (411); O Fim das Festas (416).

3.3.3. VIII Centenário da Tomada de Lisboa aos Mouros (1947) (417). Comemoração da Tomada de Lisboa (1928-1947) (417); VIII Centenário da Tomada de Lisboa aos Mouros (422); Programa das Festas (423); *Grande Cortejo Histórico de Lisboa* (425); Mais uma Lição (431). *A Feira Popular – Feira das Amostras* (433).

3.4. Simulacros do Mundo Português (435)

3.4.1. As Festas Centenárias (437). “Aos portugueses” (439); O Programa das Comemorações Centenárias (440). A Arte e a Técnica de Expor: *PRESSA* (1928) e *Anno X* (1932-34) (441); Portugal na *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (1937) (444); Direcção Única (446)

3.4.2. Exposição do Mundo Português (447). Uma Experiência do Mundo Português (448); A Mitificação de Belém (449); “Quem é o Organizador”: Leitão de Barros e equipas (452); Pavilhão de Lisboa e a Sala Portugal 1940 (453); A Fotomontagem do Presente (457); Outras Soluções (458); Um País de Brincar (458); Inauguração, Resultados e Críticas (460); Em tempo de guerra (463).

3.4.3. Padrão dos Descobrimentos e a Nau Portugal (464). Completar a Imagem da Exposição (465); Concursos para Sagres (467); A Montagem do Padrão (470); No V Centenário da Morte do Infante, mais um Concurso para Sagres... (473); Nau Portugal: Objectivos e Significados (475); Mais uma ideia antiga de Leitão de Barros (476); Pesquisas, Estudos e Influências estrangeiras (477); *A Nau Portugal* (478); O Bota-Abaixo da “Naufragata” (479); A Bordo (482); Inauguração (485); Um Portugal Que Se Afunda (486).

Epílogo: Portugal 1940 (489)

Considerações Finais (493)

Bibliografia (497)

Índice Onomástico (517)

Índice Remissivo (533)

Introdução e metodologia

Leitão de Barros: breve nota biográfica

José Júlio Marques Leitão de Barros nasce em Lisboa a 22 de Outubro de 1896, cidade onde residirá toda a sua vida. Filho de Júlia Marques Leitão e do contra-almirante Joaquim José de Barros, em 1912, depois de completar o ensino básico, ingressa no Curso Complementar de Ciências no Liceu Pedro Nunes, onde se torna companheiro de Cottinelli Telmo¹. Prossegue os estudos na *Escola de Belas-Artes*, frequentando o curso de arquitectura juntamente com os futuros arquitectos Paulino Montez e Jorge Segurado, o pintor Carlos Botelho, o crítico e historiador Luís Reis dos Santos, o actor Vasco Santana, entre outros². Forma-se na Faculdade de Ciências e de Letras da Universidade de Lisboa³ e, complementarmente, frequenta o curso da Escola Normal Superior de Lisboa, que lhe permitiria leccionar ao nível do liceu. Dedicando-se ao ensino, na década de 20 torna-se professor efectivo de Desenho e Matemática do 9º grupo no Liceu de Passos Manuel e no Liceu Camões, ambos em Lisboa, actividade que mantém ao longo das décadas seguintes, muitas vezes em prejuízo dos seus outros interesses. É no âmbito da docência que redige o volume *Elementos de História de Arte*, em conjunto com aquele que viria a ser o companheiro de grande parte das suas aventuras, o pintor e professor Jaime Martins Barata.

¹João Paulo Martins, na sua tese sobre Cottinelli Telmo refere o método de ensino de Desenho do Liceu Pedro Nunes. De acordo com o autor, num relatório datado de 1915, publicado no Anuário do Liceu de Pedro Nunes, os professores tinham o “objectivo de orientar a disciplina para a educação estética dos alunos, partindo do desenho geométrico para as aplicações decorativas simples, combinando-o com o desenho à vista, à mão livre, com o estudo das projecções e da perspectiva. Paralelamente consideravam necessária a ligação do ensino do Desenho à disciplina de trabalhos Manuais e recomendavam o estudo da História da Arte, tanto dos motivos decorativos e ornamentais como da História das Artes Plásticas, em articulação com o ensino da História Geral. Eram considerados particularmente importantes as visitas de estudo a monumentos, edifícios notáveis e museus, acompanhadas da elaboração de relatórios, e do desenhos de esboços, plantas e croquis”. De acordo com Martins, João Paulo Rosário, *Cottinelli Telmo: 1897-1948: a obra do arquitecto* (Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciauli de Brito), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 1995, página 22, nota de rodapé 19.

²Relativamente à formação de Leitão de Barros acrescenta-se ainda que frequentou também aulas de desenho com o arquitecto Guilherme Rebello de Andrade (1891-1969) e de geometria descritiva com Carlos Rebello de Andrade (1887-1971) de acordo com Martins, João Paulo Rosário, *Cottinelli Telmo: 1897-1948: a obra do arquitecto* (Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciauli de Brito), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 1995, páginas 23 e 28. O autor remete em rodapé para Anuário do Liceu Pedro Nunes, 1907-08 a 1913-1914. Apesar dos esforços não conseguimos ter acesso aos mesmos. No que diz respeito a arquitectura Leitão de Barros assinou a Casa Havaneza, na Baixa de Lisboa e o edifício na Travessa do Abarracamento de Peniche, n.º 7, ao Príncipe Real onde quis «materializar um programa inovador; na memória descritiva de apresentação camarária, ele proprio o defendia quase com sentido de manifesto. O edifício seria, segundo dizia, uma “construção de flats no género das que existem em todas as capitais e em muitas cidades da Europa e da America”, destinadas a pequenos ateliers ou estúdios, onde artistas jovens poderiam residir e trabalhar.» de acordo com Martins, João Paulo Rosário, *Cottinelli Telmo: 1897-1948: a obra do arquitecto* (Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciauli de Brito), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 1995, pag. 293-294, nota de rodapé 219. O autor da tese remete para J. Leitão de Barros, Memória Descritiva (do edificio que pretende construir na Travessa do Abarracamento de Peniche, 7, 12.02.1941, Arquivo Geral da C.M.L., Processo de Obra, n.º 12302. E ainda para o artigo de Leitão de Barros, «A Arquitectura é para os Arquitectos» in O Século Ilustrado, n.º 14, Lisboa, 2 de Abril de 1938.

³Segundo o próprio frequenta a “cadeira de História de Arte, História da Civilização, Cultura Geral de Belas Artes, e cadeiras de Matemática Superior e outras”. Ver Instituto de Alta Cultura, Livro 1, Fls. 92, Proc. 434, entrada 17 de Setembro de 1930. Arquivado no Instituto Camões, Lisboa.

Traçando rápida e resumidamente o seu círculo de amizades, podemos constatar que, para além dos irmãos Carlos, Maria Luísa e Teresa, e dos já referidos Cottinelli Telmo e Jaime Martins Barata, Leitão de Barros priva, no seu quotidiano, com a escritora Fernanda de Castro e com o jornalista e director do S.P.N. António Ferro, seu marido, com os escritores Virgínia Vitorino, Augusto de Santa Rita, Américo Durão, com a aguarelista Helena Roque Gameiro, com quem casaria em 1923, e também com pai daquela, Alfredo Roque Gameiro, que o iniciaria tanto na aguarela como na tipografia⁴.

Paralelamente aos estudos, no final da década de 10, Leitão de Barros começa a colaborar tanto em periódicos como em publicações amadoras, caso da *Sphinx*, dando início a uma incansável actividade como jornalista que se prolongaria até ao final da sua vida. Além disso, entusiasta das novas tecnologias, nesse mesmo final de década, participa activamente na produtora *Lusitânia Film*, tendo realizado, já em 1918, quase quatro filmes: o hoje desaparecido *Sidónio Pais – Proclamação do Presidente da República*; aquela que seria a sua primeira investida nas reconstituições históricas, *Malmequer*; a comédia *Mal de Espanha*; e o inacabado seriado policial *O Homem dos Olhos Tortos*.

Breve, falhada, mas apesar de tudo prolífera, aventura, ainda no mesmo ano Leitão de Barros retira-se dessa cena para dedicar-se, a par do ensino, à aguarela. Estabelecendo-se rapidamente, e com sucesso, no meio artístico – chegou a expôr internacionalmente sendo, inclusivamente, premiado - em 1922 é convidado a colaborar numa peça teatral dando também início a uma carreira produtiva como cenógrafo, figurinista e dramaturgo. Seria ele o responsável pela renovação do teatro histórico português, pela organização do Teatro Novo de António Ferro e pela introdução de novas soluções técnicas e cenográficas até então inéditas no país. Complementarmente escreveria artigos, colunas e críticas sobre o meio para inúmeras publicações, entre as quais para a revista *De Teatro*, de que é também director artístico, assinando tanto em nome próprio como sob o pseudónimo “O Homem que Passa”.

Expandindo o seu interesse por jornalismo, em 1925, colaborando com Jaime Martins Barata, decide avançar com a sua própria revista, *O Domingo Ilustrado*. Assumindo o cargo de director, para tal reúne uma equipa de luxo, tanto em termos

⁴De acordo com Martins, João Paulo Rosário, *Cottinelli Telmo: 1897-1948: a obra do arquitecto* (Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciauli de Brito), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 1995, pp. 25-26 ; Castro, Fernanda de, *Ao Fim de Memória – Memórias 1906-1939*, Lisboa, Verbo, 1988.

jornalísticos como artísticos, e semanalmente, durante quase três anos, apresenta um magazine onde se ocupa da vida cultural e social de Lisboa. Esta revista, que pouco ou nada se distinguia das restantes que se publicavam então, reclamava constantemente uma actualização gráfica das suas páginas, actualização que pareciam, todavia, ser incapazes de executar. Seria afinal um acontecimento político que despoletaria a mudança desejada. A “revolta do Rato” de 1927 destruiria não apenas a gráfica como o arquivo da revista, obrigando à renovação do material. Tal renovação corresponderia à importação de uma nova máquina de impressão capaz de impulsionar a criação de uma nova revista mais “europeia” e “contemporânea”, como se proclamavam. Para levar avante o projecto, Leitão de Barros reforça a equipa de redactores e fotógrafos que a partir de 1928, semanalmente, passará a explorar as possibilidades da rotogravura, sobretudo ao nível da montagem de imagens, concebendo o que seria a grande novidade da revista: fotorreportagens e fotomontagens. Revisto o nome, *O Notícias Ilustrado*, seria publicado durante sete anos acompanhando a modernização e simultânea folclorização de Lisboa e dando a ver um Portugal até então desconhecido, ora pitoresco ora industrial, com gente ora a trabalhar ora gozando o lazer, no campo e no mar, na fábricas ou em festas e romarias. Interseccionando arte, política e entretenimento, a renovação gráfica da revista traria, portanto, implicitamente, a renovação da imagem do país. Este, visualmente modernizado e perspectivado até de uma forma modernista, tornava-se assim um objecto passível de ser visto e revisto em momentos de tempo livre, à mesa ou à cabeceira dos portugueses, integrando assim os lares de uma sociedade de massas em formação.

Além da fotogenia do país, e porque em anos de edificação do Estado Novo, a revista acompanharia os acontecimentos em curso e, face à carência de um arquivo fotográfico da parte do regime, acabaria por ceder as suas imagens para fins propagandísticos. Estas voltariam então a ser vistas e revistas, em exposições e publicações oficiais, mas seria num álbum ilustrado genericamente intitulado *Portugal 1934* que, finalmente, se apresentariam montadas em todo o seu esplendor. Construído como uma longa e espectacular narrativa visual, surpreendentemente actualizado com as práticas gráficas europeias, este seria particularmente útil ao Estado Novo que através das suas páginas conseguiria o efeito e “prestígio cenográfico” pelos quais António Ferro ansiava.

À semelhança de outros periódicos, *O Notícias Ilustrado* também se envolveu directamente na vida nacional, fazendo propostas e impulsionando alterações e

renovações tanto na capital como no resto do país. Foi, por exemplo, graças à revista e ao seu director, para enumerar apenas dois dos projectos mais relevantes, que se viram inventadas umas marchas populares para Lisboa, momento determinante para o processo de folclorização do país, e que surgiu a ideia de instituir o Hotel Modelo, antecessor das pousadas do S.P.N./S.N.I. A publicação da revista foi, no entanto, interrompida em 1935 por motivos políticos e económicos. Depois de um hiato de dois anos, no qual Leitão de Barros decide investir no cinema, em 1938, retoma a actividade jornalística, desta vez como director gráfico d'*O Século Ilustrado*, um sucedâneo da revista que assinava anteriormente. Imparável durante todos esses anos e décadas seguintes foi a sua oficina, a Neogravura, que continuamente montou e imprimiu o material de propaganda do regime, funcionando, de certa forma, como uma escola de artes gráficas dessa e das gerações posteriores.

A par do projecto d'*O Notícias Ilustrado*, em 1928 Leitão de Barros regressa ao cinema. Recomeçando com um documentário sobre a Nazaré, no qual enquadra rápida, mas artisticamente, a localidade, em 1930 voltaria à mesma vila para pôr em prática as técnicas e o conceito de montagem que entretanto trabalhava semanalmente na sua revista. Remonta então a vila piscatória de uma forma modernista, já não apenas de modo documental mas também ficcional, para longa-metragem *Maria do Mar*. Em simultâneo, aplica os mesmos métodos à capital para realizar *Lisboa, Crónica Anedótica*. Através destes dois filmes, o realizador construiria a imagem do mar e dos pescadores e a imagem da cidade e dos seus habitantes, dando início a uma progressiva estabilização e massificação de esterótipos, que se prolongaria pelas décadas seguintes. A estes filmes seguir-se-ia, em 1931, *A Severa*, primeira incursão sonora por Lisboa, embora aí retratando o século XIX, cidade à qual retornaria em 1937 e 1939, com *Maria Papoila* e *Varanda dos Rouxinóis*, respectivamente, dois dos raros olhares cinematográficos sobre o presente de então.

No início dos anos 30, Leitão de Barros, com o seu habitual e constante entusiasmo pelas novas tecnologias, decide montar um estúdio sonoro, a Tobis Klangfilm Portugal. Projecto multidisciplinar, escola de técnicos daquela e de futuras gerações, o estúdio serviria para pôr em movimento as imagens que povoavam outras telas desde o século XIX e accionar no cinema, de forma controlada, as montagens que semanalmente experimentava no papel. Projectando um país de forma artística e propagandística, é no estúdio da Tobis, ao Lumiar, que ergue o protótipo da aldeia portuguesa para *As Pupilas do Senhor Reitor*, de 1935, e se estilizariam casas de

pescadores para *Ala Arriba*, de 1942, dando assim seguimento ao processo de folclorização do país que atrás mencionámos.

Por meio do cinema serão ressuscitados alguns dos mitos nacionais, transformando-os em heróis, heroínas, mártires ou galãs do celuloide, como se viu em *Bocage*, *Inês de Castro* (graças a coproduções com Espanha) e *Camões*. Este último filme, um dos raros investimentos do regime em cinema de ficção, serviria para precipitar uma anacrónica presença de Portugal em Cannes, em 1946, isto já depois de *Ala Arriba* ter estreado internacionalmente na Bienal de Veneza em 1942, em plena II Guerra Mundial. 1949 marca uma nova ressurreição, desta vez do poeta libertário Castro Alves, para o fatídico *Vendaval Maravilhoso*. Primeira e última coprodução com o Brasil durante décadas, este investimento pessoal seria um desastre comercial, levando Leitão de Barros à falência e conduzindo-o ao afastamento das câmaras. Algo que, bem vistas as coisas, a retirada de António Ferro do seu cargo no S.N.I., nesse mesmo ano, já prenunciava.

Construída a imagem do povo e do país, havia ainda que completar a da sua História. Assim, em paralelo com os referidos filmes, Leitão de Barros assina uma série de evocações históricas no espaço público. Em 1925 ensaia um Mercado Seiscentista, em 1927 investe na reconstituição de um sarau do século XVIII e de uma festa veneziana para as Festas da Curia, em 1932 redesenha e orchestra as futuras marchas populares, a que já nos referimos. Estas, imediatamente apropriadas pela Câmara Municipal de Lisboa, acabariam por dar um novo folego às Festas da Cidade para as quais o realizador, em 1934, conceberia um cortejo histórico, em 1935 outro cortejo bem como um torneio medieval, e em 1947 mais um cortejo, desta vez temático, tendo Lisboa como mote.

Estes cruzamentos de História e entretenimento, arte e propaganda política teriam o seu auge em 1940 com a Exposição do Mundo Português. Montada como um filme, servindo-se de Belém como cenário e das figuras históricas como personagens, é com ela que se activam e consolidam, em todo o seu potencial, os vários mecanismos previamente exercitados – desde a fotomontagem ao cortejo. Magno simulacro do país e do império, para a exposição Leitão de Barros concebe, mas não assina, o Padrão dos Descobrimentos, preferindo antes ser lembrado pela profética Nau Portugal e pelo monumental e fúnebre álbum fotográfico *Portugal 1940*.

Muito mais se poderia acrescentar aqui a tudo quanto que realizou nesses anos e décadas seguintes. Destaque-se apenas, de forma a não estender mais estas notas, as

entrevistas a Salazar, conduzidas em 1938 e 1950, assim como as entrevistas à Rainha Dona Amélia, em 1938 e 1951, para o jornal *O Século*; a organização das recepções ao General Francisco Franco em 1949 e à Rainha Isabel II de Inglaterra, em 1957; a invenção da Feira Popular em 1943 e da Feira da Estrela, em 1959; e a redacção d'*Os Corvos*, crónicas ilustradas por João Abel Manta, publicadas no *Diário de Notícias* a partir de 1953. Leitão de Barros faleceria em Lisboa, a 29 de Junho de 1976.

*

Como se perceberá através deste breve apontamento biográfico Leitão de Barros foi mais do que um mero cineasta, vertente pelo qual é hoje, quase exclusivamente, conhecido. Ao introduzi-lo imediatamente também como jornalista, crítico, gráfico, aguarelista, ilustrador, escritor, dramaturgo, director de periódicos, cenógrafo, figurinista, arquitecto, professor e historiador de arte, e ao definir a sua obra como múltipla, complexa – para não dizer contraditória ou mesmo incoerente –, queremos dar conta da dimensão e alcance do trabalho que levou a cabo e estabelecer, desde logo, o seu carácter não apenas moderno como também modernista e modernizador. Além disso, porque, em última análise, as suas obras realizam ideias e ideologias sob a forma de imagens, é preciso acrescentar que Leitão de Barros operou segundo uma linha de pensamento consistente declaradamente nacionalista. Tomaremos a dialéctica *modernismo – nacionalismo* que, conforme vimos, caracteriza o seu projecto, como eixo orientador da nossa investigação, procurando, através da obra que legou, compreender como se construiu a imagem de uma nação e uma nação pela imagem.

Metodologia

Ao estruturar o trabalho que se segue adoptámos como guião os traços gerais da biografia de Leitão de Barros, conforme anteriormente esboçámos, e cruzando-a com os desenvolvimentos do novo regime que então se edificava, e para o qual o realizador trabalhou, procurámos montar a narrativa proposta como se tratasse de um filme. Assim, fazendo um apanhado da anterior exposição tendo em conta enfoque adoptado, a presente tese organiza-se em três capítulos, correspondentes a meios distintos, embora convergentes, de conceber e difundir mediaticamente imagens da nação: o Capítulo I centra-se n’*O Notícias Ilustrado*, revista que Leitão de Barros dirigiu entre 1928 e 1935; o Capítulo II, nos filmes por ele realizados, sobretudo entre 1928 e 1949; o Capítulo III, nas reconstituições históricas erguidas no espaço público, entre 1932 e 1947. No que diz respeito ao modo como Leitão de Barros trabalhou a imagem, e tomamos já aqui a perspectiva que orientará a tese, é n’*O Notícias Ilustrado* que se enunciam propostas e ensaiam hipóteses de país, que se monta e dá a ver, pela primeira vez em larga escala, um determinado Portugal; é nos filmes que o autor desenvolve as experiências feitas no papel e constrói novas realidades, agora com movimento e som, por forma a que o país se torne espectacular aos olhos de um grande público; é nas reconstituições históricas, montadas para fins comemorativos, que o espectador se torna definitivamente parte integrante de um projecto de nação e de um Estado Novo.

Em termos metodológicos, no que diz respeito às fontes levantadas e trabalhadas, recorreremos a notícias, relatos, crónicas, entrevistas e recensões publicadas em jornais e revistas; a folhetos, publicações e documentação oficial; ofícios e decretos-lei; correspondência oficial e privada; fotografias publicadas e particulares; documentários e ficção de curta e longa-metragem; e obras literárias ficcionais, biográficas e autobiográficas. Esta preferência por fontes primárias deveu-se, desde logo, à carência de estudos de fundo sobre artistas e sobre a produção nacional dos anos que trabalhámos sobretudo nas áreas da fotografia, do cinema e da cenografia, mas também dadas as omissões e os erros detectados em parte da bibliografia passiva consultada.

Além disso, porque parte considerável das obras de Leitão de Barros foi concebida para iniciativas efémeras (comemorações, teatros, intervenções locais e pontuais), fomos muitas vezes obrigados a um exercício de reconstituição mediante as descrições de época. Através de um aturado trabalho de pesquisa, tentámos acompanhar as obras discutidas desde a sua génese à concretização, tomando em consideração

sempre os novos aspectos técnicos e o modo como foram implementadas por Leitão de Barros.

No cruzamento entre arte, técnica, estética, política e entretenimento, em consonância com o tema da tese, acima explícito, demos ênfase à forma como, através das obras estudadas, se montaram as imagens da nação. Interessava-nos, particularmente, perceber a convivência ou interferência dos meios de comunicação de massa com a edificação de um novo regime. Procurámos salientar também as posições dos elementos envolvidos, dando conta das suas intenções, obrigações e limitações.

Sendo as referidas imagens destinadas às massas, isto é, construídas a pensar num público específico – e, ao mesmo tempo, ajudando a constituir esse público –, outro dos focos principais de abordagem do nosso trabalho foi o da recepção. A partir da exposição de testemunhos em primeira mão - reacções expressas em artigos, críticas, relatos, entrevistas, crónicas e correspondência publicada acerca do objecto em causa a cada momento – procurou-se compreender os resultados imediatos, a maneira como foram absorvidas (ou não) as propostas, em que foram elas bem sucedidas e em que falharam e porquê, assim como as repercussões que tiveram e como, seguidamente, foram apropriadas, repensadas e reaproveitadas, alteradas (se caso disso), por outros.

No que diz respeito a esta questão da recepção, a nosso ver determinante, destacaremos o papel da crítica que, segundo refere o historiador Marc Ferro, é sintomática das inclinações e ideias do período em que foi produzida. O recurso aos relatos e opiniões escritas, publicadas em periódicos e outros meios de comunicação social, servirá também aqui para contrapor aos documentos e dados oficiais perspectivas marginais ou dissidentes. Pretende-se, assim, dar conta do desfazamento entre as propostas, idealizadas em escritórios, e os resultados, postos em acção na tela ou na rua, tal como vividos e apreciados pelos espectadores. Simultaneamente, sempre que possível, ter-se-á atenção ao número de espectadores e à adesão do público, para que se possa averiguar a dimensão e impacto do empreendimento.

Todo o material recolhido foi identificado, catalogado, analisado, trabalhado e organizado de acordo com os seguintes pontos, embora não necessariamente por esta ordem:

- Ideia, temática e fundamento da futura obra ou evento;
- Enquadramento socio-político-cultural;

- Apresentação pública e apresentação oficial da proposta;
- Organismos envolvidos e equipas técnicas e artísticas responsáveis;
- Preparação e desenvolvimento da obra e alterações ao projecto inicial;
- Processo de mediatização paralelo;
- Obra ou evento final;
- Críticas e leituras de época;
- Confronto e complemento com fontes secundárias sobre as temáticas e/ou artistas;
- Análise de acordo com perspectiva da tese;
- Repercussões.

Acrescente-se ainda, relativamente à metodologia de investigação, que toda a pesquisa sobre as obras foi secundada por um estudo paralelo e continuado das várias épocas em questão, bem como de outras épocas. No entanto, no âmbito da redacção da tese optámos por limitar este enquadramento histórico ao afunilamento que a obra de Leitão de Barros vai sofrendo ao longo das décadas. Assim, começámos por dar preponderância aos contextos europeus dos anos 20 e 30, em particular ao alemão uma vez que o realizador viajou até à Alemanha nessa altura, sendo aí que contacta com novo material, técnicas e conceitos, procurando esclarecer o alcance do que Leitão de Barros importa e activa. Progressivamente, atendendo ao afastamento das circunstâncias internacionais também nós centraremos, no plano da análise que levaremos a cabo, cada vez mais sobre o contexto nacional. Procuraremos, desse modo, reflectir, em termos narrativos, o fechamento voluntário do país imposto pelo Estado Novo. Acompanhando esse cerco, no último capítulo acabaremos por circunscrevermo-nos a Lisboa, alheando-nos, propositadamente, de outras realidades então em curso.

Esclareça-se ainda que, em geral, diante dos testemunhos que seleccionámos, de entre campos diversificados – porque com o intuito de acentuar uma pluralidade de pontos de vista – nos furtámos, muitas vezes e deliberadamente, a considerações de teor crítico. Defendendo de antemão essa posição, quisemos, em primeiro lugar, tornar presente um discurso dito oficial, em muito aspectos desconhecido ou recalcado. Em segundo lugar, pareceu-nos fundamental evitar condicionar a leitura dos vários documentos que compuseram a montagem, certamente discutível e passível de revisão, do nosso argumento. Procurámos, como tal, dar margem ao leitor para que, na posse da documentação que fornecemos e integramos num contexto, na medida do possível,

multifacetado e polivalente, pudesse ele próprio tirar as suas ilacções ou conclusões. Em terceiro lugar, e complementarmente, quisemos defender a importância das pequenas histórias e dos factos anedóticos. Não prescindimos, por isso, de uma certa exaustividade, a qual, por meio de levantamentos detalhados e listagens rigorosas de nomes, tenciona prestar justiça à imensa quantidade de pessoas envolvidas em cada uma das realizações de Leitão de Barros.

Prólogo

Embora tenhamos tomado como ponto de partida para a nossa investigação as imagens de Portugal realizadas por Leitão de Barros e disseminadas pelo regime do Estado Novo, quando nos debruçando-nos sobre o filme *As Pupilas do Senhor Reitor* - uma versão do livro de Júlio Diniz ilustrada com aguarelas de Roque Gameiro - surgiu a necessidade, ou obrigatoriedade, de inquirir ao século XIX sobre a origem das mesmas. Por percebermos que o que se viu no século XX é, afinal, idêntico ao que desde a segunda metade do século XIX se vinha a difundir em determinados meios da sociedade portuguesa; por termos tomado consciência de que essas imagens derivavam de um projecto maior, romântico por natureza, que visava, em última análise, a construção de uma nação, projecto esse que se estende e atravessa todo o período que queremos trabalhar.

Fixemos, então, esses dois nomes que assinaram o livro para fazer aqui uma breve incursão pelo século XIX que nos servirá aqui de enquadramento e explicação ao que iremos assistir e trabalhar ao longo desta tese. Começando por Júlio Dinis (1839-1871), «homem tranquilo das Letras»⁵, foi ele o conciliador do romantismo e do realismo em obras literárias onde perspassava um optimismo utópico acente na crença numa quase igualdade de classes, numa ideia de harmonia social passível de ser atingida nos meios rurais (e, acrescente-se, impossível de alcançar na cidade) e de felicidade como fruto do trabalho físico, manual. Indo além da literatura e cruzando com as artes plásticas, este escritor, conforme constata o historiador José-Augusto França,

«apareceu-nos na pintura portuguesa depois de 1880, mais insistentemente do que poderíamos esperar. “Realista como Júlio Dinis”, nos afixava Rangel de Lima que Silva era; “como Júlio Dinis e não como Zola”, esclarecia ele - e a comparação era mais acertada do que aquela, estabelecida por Ramalho, que, dentro do mesmo domínio romântico, chamava ao Silva Porto “o Garrett da pintura portuguesa”. A Júlio Dinis foi Malhoa buscar, em 1903, a figura duma mocetona minhota, a “Clara” das “Pupilas”. O próprio Columbano, hesitando ainda nos caminhos de Género, ao princípio da carreira, pintou outra figura das “Pupilas”, o “José das Dornas”. O naturalismo buscava-se assim dentro do

⁵França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX - volume II*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1981, página 365.

domínio do romantismo fontista, feito de caminhos de ferro e de uma doce paz aldeã.»⁶

Alfredo Roque Gameiro (1864-1935), aguarelista, pintor e litógrafo, referência artística do meio lisboeta por registar em tela ou papel os tipos populares da cidade, mas também pelas suas pinturas histórica e paisagens seria mais um dos responsáveis pela propagação de um lirismo nacionalista na pintura portuguesa.

No que diz respeito ao livro, independentemente da edição, este foi recebido e entendido como a síntese de “Portugal” e do “português”, por deixar impresso uma ideia de país e de povo identificável, coincidente com a imagem que se tinha de si mesmos e com a projecção que se queria conceber.

De Volta à Terra

O livro de Júlio Dinis fazia parte de um projecto maior que lhe antecede e que interessa fixar de modo a entender a formação dessa matriz identitária e, consequentes imagens sobre as quais nos vamos deter ao longo da tese. Começando por remeter para as directrizes traçadas por J. J. Rousseau (1712-1778) para o governo da Polónia em 1772, atente-se em particular àquela em que estipula que se deve incentivar os habitantes de um país a que sintam por ele o mesmo tipo de “afecto que os habitantes de uma aldeia sentiam pela sua pequena terra”⁷. De acordo com o filósofo devia-se estimular o povo ao conhecimento de si mesmo chamando a atenção para: as suas práticas e costumes, não só de então mas também, ou sobretudo, ancestrais; para o local onde habitavam mas também de onde vinham, especialmente se se tratasse de uma aldeia ou pequena vila, da serra, do mar ou do campo; e para a sua História. Acreditava-se que o país deveria olhar para dentro, para se conhecer, e para trás, para o passado, para se definir. Considerava-se que a verdade estava encerrada noutros tempos e terras e que poderia, e deveria, ser recuperada através de estudos e evocada em representações de paisagens, ruínas e costumes abandonados ou quase esquecidos, em imagens de personalidades e acontecimentos históricos, se possível decoradas com símbolos. Suponha-se que, dessa forma, estimulando nos indivíduos sentimentos de pertença e de saudade, de nostalgia e de misticismo, se conseguiria enraizá-lo para, em última

⁶França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX – volume II*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1981, página 365.

⁷Ramos, Rui, *A Segunda Fundação* (1890-1926) [J. Mattoso (org.)], *História de Portugal*, vol. 6], Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, página 418.

instância, construir uma comunidade assente em sentimentos comuns e constituir uma “vontade colectiva”.

Romanticamente Patriotas

As directrizes de J. J. Rousseau tiveram, no entanto, um alcance além da Polónia. Adoptadas por toda a Europa, em Portugal é Almeida Garret (1799-1854), o autoproclamado introdutor do romantismo, quem primeiramente põe em prática essas instruções. Sentindo “uma ânsia, uma necessidade íntima de construir alguma coisa”⁸, partilha as descrições das viagens que faz pela sua terra e compila a dita cultura popular para, a partir daí, definir o que era “português”. Tal como ele, e dando continuidade esse projecto romântico, Alexandre Herculano (1810-1877) reúne *Lendas e Narrativas* portuguesas, redige uma nova versão da História de Portugal, *desde a origem da monarquia até D. Afonso III*, como deixa claro no subtítulo, e através dos inventários de paisagem, costumes e tradições incentiva os portugueses à descoberta do seu país. Outros dão-lhe seguimento, recolhendo conhecimento em segunda mão, como foi o caso de Teófilo Braga (1843-1924), ou em contacto directo, caso de Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) que, efectivamente, percorreu as terras de Portugal e a partir daí inventou um Norte romântico. Mais rigorosas seriam as pesquisas de teor antropológico de Adolfo Coelho (1847-1919), Zófimo Consiglieri Pedroso (1851-1910), Leite de Vasconcelos (1858-1941) e de Rocha Peixoto (1866-1909). Acrescente-se Ramalho Ortigão (1836-1915) que, nas suas *Farpas*, define e estabelece a ideia de Pátria como “comunhão de ideias”, “religião comum”, “uma literatura própria e uma unidade artística” e “tradição popular”. Também Oliveira Martins (1845-1894), tido como “o maior educador da nossa geração”⁹, assina uma *História da Civilização Ibérica*, uma *História de Portugal* e compila *Elementos de Antropologia*. Já mais tarde Raul Proença (1884-1941) concebe um *Guia de Portugal*, para instituir a «“obrigação de ver” e de “ver fielmente” as coisas portuguesas»¹⁰.

⁸Almeida Garrett em sermão pregado na dedicação da capela de Nossa Senhora da Bonança, no dia 14 de Dezembro de 1846, reproduzido in Garrett, Almeida, *Memórias Biográficas*, Edições Vercial, 2012.

⁹Ramos, Rui, *A Segunda Fundação* (1890-1926) [J. Mattoso (org.)], *História de Portugal*, vol. 6], Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, página 127.

¹⁰Ramos, Rui, *A Segunda Fundação* (1890-1926) [J. Mattoso (org.)], *História de Portugal*, vol. 6], Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, página 585.

Além das obras literárias e estudos antropológicos ou curiosos tentou-se também que estes impulsos, movimentos ou obsessões trespassassem para as restantes artes. Voltando a Almeida Garrett, é ele quem vai defender uma arte inspirada e dirigida ao povo. Propunha “estudar-nos pelos objectos que nos cercam, e os quais todos connosco têm mais ou menos relação”¹¹, acreditando ser esse o modo de se preservar a “identidade histórica e cultural da nação”. Também Ramalho Ortigão, influenciado pelo movimento *Arts & Crafts*, expõe a necessidade de uma “instrução estética ligada à tradição nacional”, defendendo, nesse sentido e em termos genéricos, o naturalismo e, em particular, Silva Porto¹². Estas ideias e aproximações ao país foram então bem acolhidas e absorvidas, desenvolveram-se numa pintura de paisagem e costumes que, melhor ou pior, adquiria assim contornos ideológicos. Ideologia essa que se transcrevia em imagens calmas ou brandas como a alma que pretendiam retratar, em telas repletas de árvores, preferencialmente seculares, e noutras metáforas do processo de “enraizamento” que se queria levar a cabo. Sobre a pintura destes anos debruçar-nos-emos com mais atenção durante a tese, uma vez que é central para a compreensão do que se via no cinema, além de que o próprio Leitão de Barros é educado nessa escola. Por agora, sublinhe-se apenas o vigor e persistência com que foi executada essa pintura, encontrando em José Malhoa o seu maior representante - veja-se *A Volta da Romaria* de 1901, *A Procissão* de 1903 e *Promessa* de 1933, cujos títulos e datação são exemplificativos dessa repetição e perpetuação de práticas e interesses.

Congregar, Animar, Educar

Voltando a J. J. Rousseau, é também ele quem propõe que, complementarmente a esse conhecimento da terra e das tradições, haja uma nacionalização do ensino, a organização de comemorações, festas e competições desportivas. Este investimento em eventos no espaço público era, a seu ver, uma forma de congregar indivíduos e de transmitir a todos os que assistiam e participavam a mesma mensagem do mesmo modo e ao mesmo tempo. A par destes, exigia-se exposições, congressos e comícios de forma de conferir alguma profundidade à festa e à narrativa, assim como um novo calendário.

¹¹*O Chronista: semanário de política, literatura, ciência e arte*, lição II, vol. I, nº VII, Lisboa, 1827, página 153.

¹² França, José-Augusto, *História da Arte em Portugal – O Pombalismo e o Romantismo*, Lisboa, Editorial Presença, página 157.

No caso português, 31 de Janeiro, 5 de Outubro e 1 de Dezembro foram algumas das datas escolhidas para fomentar o patriotismo desejado. A par desta, compôs-se um elenco de heróis e mártires a festejar. A saber: Camões, cujo centenário passado sob a sua morte foi comemorado em 1880; Marquês de Pombal também com centenário da morte comemorado, em 1882; Infante D. Henrique, com centenário desta feita de nascimento comemorado no Porto em 1893 iniciando o culto aos Descobrimentos que vê continuidade na comemoração do IV centenário da chegada de Vasco da Gama à Índia, em 1898; e Alexandre Herculano cujo o primeiro centenário da sua nascença é comemorado em 1910. Outros se seguiriam com festa e/ou estátua, sempre que possível comemorados com pompa e circunstância. Outros ainda tornar-se-iam nomes de ruas e avenidas. Complementarmente estabeleceram-se símbolos representativos do país e da sua cultura. Sabia-se que estes, mesmo não sendo imeditamente reconhecidos ou compreendidos pelos espectadores, com o tempo, por serem recorrentes, tornar-se-iam identificáveis e identitários.

A Nação como Obsessão

Se na primeira metade do século XIX o português era descrito, negativamente, por sentimentos como a saudade, tristeza, melancolia ou angústia, no final desse século, com a introdução do naturalismo, onde “a verdade coincide com o pior caso possível”¹³, essas mesmas características passam a ser tidas como o “típico” e o característico da “raça”. A geração hoje dita “de 90”, a responsável por essa inversão, desenvolve então uma defesa da produção nacional, muitas vezes como forma de oposição à Europa decadente e cosmopolita e estimula a redescoberta da arte portuguesa de outrora, como os ditos “Primitivos”, cujos recém-descobertos painéis de Nuno Gonçalves tão úteis seriam para afirmação da portugalidade.

Além disso, e remetemos aqui para os principais agentes, Alberto de Oliveira (1873-1940) vem defender “uma literatura portuguesa nova, pujante, toda de regresso às tradições, com a melancolia e o maravilhoso do povo”¹⁴; Raul Lino (1879-1974) tenta definir a “casa portuguesa”, fruto do “sabor português” e de um “certo ar amoroso de

¹³Ramos, Rui, *A Segunda Fundação* (1890-1926) [J. Mattoso (org.), *História de Portugal*, vol. 6], Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, página 315.

¹⁴Ramos, Rui, *A Segunda Fundação* (1890-1926) [J. Mattoso (org.), *História de Portugal*, vol. 6], Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, página 302.

doçura”¹⁵; Afonso Lopes Vieira (1878-1946), além de duas *demandas do graal*, escreve sobre “o mar” e “o pinhal”, o “chão” e a “gente” com quem se sente “em família”; João de Barros (1881-1960) incentiva ao “amor à terra, à paisagem, aos seus produtos, às suas tradições nobres, ao seu pensamento, à sua arte”¹⁶; e Teixeira de Pascoaes (1877-1952) investe na “criação na alma do povo, dum ideal religioso, que lhe provoque os sentimentos de heroísmo e sacrifício, sem os quais nenhuma nação poderá viver” fazendo nesse sentido da “saudade” a “nova religião”¹⁷. Muitos mais se poderia juntar a este breve inventário dos poetas, escritores, historiadores e pintores que protagonizaram a constituição, ou invenção, de uma cultura nacional e de país. Contudo que nos interessa aqui reter é o facto de como da monarquia ao Estado Novo, passando pela república e ditaduras militar e nacional; do romantismo ao realismo, naturalismo e simbolismo; do Grupo de Leão que Columbano Bordalo Pinheiro pintou na cervejaria aos cinco artistas que Cristino da Silva colocou em Sintra, a preocupação foi uma e uma só: Portugal. Causa, missão ou obsessão, a nação e a nacionalidade tornar-se-iam o mote da produção cultural e, conseqüentemente, o país começa a imiscuir-se no dia-a-dia dos portugueses, independentemente das camadas sociais ou facção política. De forma bem sucedida nalguns meios, acrescente-se, e é disso prova, como resume historiador Rui Ramos, o facto de como após dez anos de regime republicano se continuar, entusiástica e naturalmente, a «representar Gil Vicente, escrever romances regionalistas, exaltar o espírito manuelino, construir “casas portuguesas” com alpendres e azulejos, mobilar as salas em estilo D. João V e pendurar tapetes de Arraiolos e quadros de José Malhoa com cenas populares»¹⁸. Era isso que significava “ser português” e parecia não haver outra forma.

No entanto, apesar do apoio da nova classe média e de iniciativas de empresas e jornais que conjuntamente trabalhavam no sentido de aporuguesar Portugal, alguns entendiam que essas campanhas não eram suficientes. Como o integralista António Sardinha (1887-1925) em 1923 deixava claro: “Apenas nacionalismo não basta”¹⁹. Precisava-se, no seu entender, de um projecto sólido, programático, que organiza-se e

¹⁵Ramos, Rui, *A Segunda Fundação* (1890-1926) [J. Mattoso (org.), *História de Portugal*, vol. 6], Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, página 573.

¹⁶Citado Ramos, Rui, *A Segunda Fundação* (1890-1926) [J. Mattoso (org.), *História de Portugal*, vol. 6], Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, página 420.

¹⁷ Citado in Ramos, Rui, *A Segunda Fundação* (1890-1926) [J. Mattoso (org.), *História de Portugal*, vol. 6], Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, página 533.

¹⁸Ramos, Rui, *A Segunda Fundação* (1890-1926) [J. Mattoso (org.), *História de Portugal*, vol. 6], Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, página 567.

¹⁹Citado in Ramos, Rui, *A Segunda Fundação* (1890-1926) [J. Mattoso (org.), *História de Portugal*, vol. 6], Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, página 593.

sustenta-se as ideias e investimentos, que construí-se, efectivamente, um país. Sentimento comum, ou parcialmente partilhado por outros, muitos, seria o Estado Novo, primeiro como ditadura, a partir de 1926, e depois como regime, a partir de 1933, que responderia à solicitação. Preparado o terreno durante décadas, graças aos novos meios da recém instaurada cultura de massas, através de jornais, revistas ilustradas e filmes, foi então possível disseminar esse projecto de nação, escrito ao longo de décadas, por todo o Portugal. Com imagens reproduzíveis onde, de um modo natural, se cruzava arte, cultura e política, e com um regime (ou secretariado de propaganda) a apoiar e a divulgar, iria concluir-se esse projecto romântico oitocentista.

Mostrar Portugal aos Portugueses

Fixemo-nos na questão da cultura de massas como meio de difusão de ideologias. Tomando a imprensa como o ponto de partida, e apoiando-nos nas tese de Benedict Anderson e Eric Hobsbawm onde são firmadas as ideias de que a nação se constitui efectivamente a partir da introdução da imprensa gráfica, no que diz respeito a Portugal, é preciso ter atenção a vários factores que dificultaram e atrasaram essa constituição: o analfabetismo, o desinteresse pelas letras, as dificuldades económicas e o isolamento que caracterizava a maioria dos portugueses.

Desde o final do século XIX que estes quatro factores eram uma preocupação expressa. Teófilo Braga, por exemplo, em 1880, lamentava-se que Portugal era “o país que mais desconhece a sua história” e aprofundando essa preocupação afirmava, inclusivamente, que daí resultava “o abandono da tradição nacional na arte, o desprezo pelos seus monumentos, a separação lamentável entre os escritores e o povo, a falta de consciência e de plano na actividade política dos que exercem a autoridade”²⁰. Por esse motivo, a partir desse mesmo ano, começa a publicar uma série de artigos formativos no *Comércio de Portugal* que o levariam, inclusivamente, a ser promovido a “pai da Pátria” e o “arquitecto da civilização portuguesa”²¹. Outros seguir-lhe-iam, como vimos anteriormente, e o país, com os seus costumes, tradições e História, começaram então a ser inventariados e inventados, escritos, rescritos e impressos conforme convinha. No entanto, apesar de se escrever sobre Portugal desde esse final do século XIX, a verdade

²⁰Citado in Ramos, Rui, *A Segunda Fundação* (1890-1926) [J. Mattoso (org.), *História de Portugal*, vol. 6], Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, página 65.

²¹Ramos, Rui, *A Segunda Fundação* (1890-1926) [J. Mattoso (org.), *História de Portugal*, vol. 6], Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, página 65.

é que poucos liam. Olhando rapidamente para algumas estatísticas, em 1900 a taxa de analfabetismo era de 73%, em 1911 de 69%, em 1920 de 65% e em 1930 a taxa era de 60%²². Além disso, como escreveu Germano Meireles, em 1864, “o povo cá nem sabe ler, nem, que soubesse, possui recursos necessários para compra livros, havê-los onde aprendesse”²³. Os livros eram tidos como um objecto de estatuto social – “o livro caro vendia-se melhor que o barato”²⁴ – e provavelmente nem sequer eram lidos.

No que diz respeito à imprensa periódica, visto que, no final do século XIX, 88% dos portugueses residia fora de Lisboa e, em 1911, 66,8% ainda habitava em lugares com menos de mil habitantes, eram necessárias infra-estruturas que o país ainda não possuía. Assim, limitando-se a cidades, falhava-se essa tentativa de constituir um público coeso e, conseqüentemente, essa “comunidade imaginária”²⁵. Face a esses factores – analfabetismo, isolamento e falta de meios – a fotografia impressa, que nesses mesmo anos começava a se impôr, poderia ser uma solução não fosse a fraca qualidade de impressão dos jornais diários transformá-las em manchas quase indecifráveis e o facto da maioria das publicações ilustradas com qualidade serem apenas vendidas por assinatura - a *Ilustração Portuguesa* foi uma excepção. Como tal, e conclusivamente, nessas primeiras décadas do século XX, a maioria dos portugueses nunca tinha visto o país nem nunca se tivesse visto a si mesmo.

Seria apenas no final da década de 20, graças ao novo aparato técnico e conceptual que o então cenógrafo, ilustrador, aguarelista, cronista e antigo realizador de cinema Leitão de Barros importa, que começar-se-ia a responder às necessidades, apetências e obrigações dos diversos sectores e classes. Concebendo a já referida revista *O Notícias Ilustrado*, com uma qualidade de impressão e arranjo gráfico inédito, economicamente acessível e facilmente transportável, finalmente iria ser possível montar e mostrar o país em termos imagéticos. Com esta entrada de Portugal no quotidiano dos portugueses iniciava-se a fase final do processo de construção da imagem do país e dava-se início ao programa de construção do país pela imagem. É esta a (dupla) questão da nossa tese e aqui que ela começa.

²²Candeias, António, *Alfabetização e Escola em Portugal nos Séculos XIX e XX. Os Censos e as Estatísticas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, página 40.

²³Ramos, Rui, *A Segunda Fundação* (1890-1926) [J. Mattoso (org.), *História de Portugal*, vol. 6], Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, página 590.

²⁴Ramos, Rui, *A Segunda Fundação* (1890-1926) [J. Mattoso (org.), *História de Portugal*, vol. 6], Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, página 47.

²⁵Estatísticas referenciadas in Ramos, Rui, *A Segunda Fundação* (1890-1926) [J. Mattoso (org.), *História de Portugal*, vol. 6], Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, páginas 116 e 430.

Capítulo I

Society becomes “modern” when one of its chief activities is producing and consuming images, when images that have extraordinary powers to determine our demands upon reality and are themselves coveted substitutes for firsthand experience become indispensable to the health of the economy, the stability of the polity and the pursuit of private happiness.

Susan Sontag, *The Image World*²⁶

Na madrugada de 3 de Fevereiro de 1927, no Porto, diversas forças políticas de oposição – desde a Esquerda Democrática à Acção Republicana, passando por um grupo ligado à revista *Seara Nova*, a Confederação Geral do Trabalho, incluindo sindicalistas, revolucionários, anarquistas, republicanos atraíçoados, militares e civis – tentam derrubar a recém-instalada ditadura militar resultado do 28 de Maio de 1926 e restaurar a república democrática. A revolta vê continuidade em Lisboa a partir do dia 5 de Fevereiro e, entre greves, assaltos e ocupações, assiste-se à transformação do eixo São Pedro de Alcântara-Príncipe Real-Largo do Rato num campo de batalha que se estenderá pelo Bairro Alto abaixo e Jardim Botânico adentro, com troca de bombas, granadas e balas entre militares e civis durante quase três dias.

Esta primeira tentativa de revirvalho traduziu-se em 80 mortos e 360 feridos no Porto e 70 mortos e 400 feridos em Lisboa. Além das baixas assistiu-se também à destruição das instalações dos periódicos *Portugal*, *Correio da Noite* e *Correio da Manhã*, assim como das oficinas da revista *O Domingo Ilustrado*, situada precisamente no eixo referido. Na capa do número de 13 de Fevereiro, pôde-se então ver o “aspecto da sala de arquivo e do salão de tipografia do *Domingo*, no pavimento superior, às 7 horas da manhã de 8 de Fevereiro”, uma «“composição” exclusiva para o *Domingo Ilustrado* feita por três granadas de 75», como sarcasticamente foi legendado. No interior lia-se sobre as “muitas granadas das tropas governamentais” que “varreram de metralha as principais salas onde estavam o arquivo de gravuras, o depósito de exemplares e a tipografia”²⁷.

Se de há meses a essa parte o então director da revista, Leitão de Barros, reclamava a renovação gráfica daquelas páginas, com este atentado seria, definitivamente, obrigado a importar novas máquinas. Com estas viria uma nova técnica

²⁶Susan Sontag, «The Image World» in Sontag, Susan, *On Photography*, U.K., Penguin Books, 1979, página 153.

²⁷*O Domingo Ilustrado*, n.º 109, Lisboa, 13 de Fevereiro de 1927.

- a rotogravura -, e um novo conceito - a montagem -, que, consequentemente, deram origem a uma nova revista - *O Notícias Ilustrado*.

“Europeia, moderna, civilizada”, foi assim que sintetizaram a proposta, e ao longo de sete anos, sem uma direcção definida, em experimentações modernistas e modernizadoras, construíram-se imagens com múltiplas possibilidades de leitura. Mais do que isso, em jeito de *repérage* e *casting*, se quisermos usar uma terminologia cinematográfica, escolheram-se cenários, actores e figurantes e ensaiaram-se várias imagens de cidade, país e povo. Posteriormente foram feitas escolhas, muitas vezes em consonância com a ideologia do regime que se erguia - *O Notícias Ilustrado*, publicado entre 1928 e 1935, acompanhou-o activamente – e, em última análise, foi ali, naquelas páginas, que se projectou e montou a imagem do futuro Portugal e de um utópico Estado Novo.

1.1. “Sud-Express para o futuro”: O Domingo Ilustrado e outros ensaios²⁸

Quando Leitão de Barros inicia a publicação d’*O Domingo Ilustrado* (1925-1927), não só era um nome firmado no panorama cultural português, ou pelo menos lisboeta, como tinha já experiência no domínio das publicações periódicas. Na década de 10 tinha integrado a equipa de uma revista amadora de nome *Sphinx* (1917), de que foi responsável pela direcção artística²⁹. Desta breve aventura, “uma autêntica baboseira” diria mais tarde Leitão de Barros, viu-se apenas a edição de dois números, mas foi aí que publicaram dois breves artigos, provavelmente os primeiros, sobre os “novíssimos” colegas e futuros cúmplices, o pintor e ilustrador Jaime Martins Barata (1899-1970) e o arquitecto e artista multifacetado Cottinelli Telmo (1897-1948)³⁰. Já na década de 20, em paralelo com o ensino, envereda com mais seriedade em colaborações regulares com periódicos instituídos como o *Correio da Manhã* (1921-1936), *O Século* (1881-1989), *A Capital* (1910-1938), a *Imprensa da Manhã* (1921-) e *A Noite* (1926-?) assim como com o magazine *ABC* (1920-1932)³¹. Em 1925 ingressa na equipa editorial da *De Teatro – Revista de Teatro e Música* (1922-1927?), mais uma vez

²⁸ Verso de António Ferro in Ferro, António, *Nós*, Lisboa, Ed. Autor, 1921 citado in Rodrigues, António (introdução), Ferro, António, *António Ferro: Intervenção Modernista – Teoria do Gosto*, Lisboa, Verbo, 1987, página 149.

²⁹ *Sphinx – Revista de Novos* (1917) ou *Sphinx – Revista Mensal Ilustrada*, propriedade da Sociedade Editorial da Sphinx., teve como editor Luís d’Almeida Nogueira, contou além dos referidos directores artísticos com Laura de Almeida Nogueira e Celestino Soares como directores literários e com as colaborações de Teresa Leitão de Barros, Carlos Ramos, Celestino Soares, Francisco Vieira Machado, José Mercier Marques, Luís Reis Santos, Luís Simões Raposo e Vasco Guimarães Anjos.

³⁰ Leitão de Barros, «Legenda – acerca dos jornais ilustrados portugueses» in *Boletim do Sindicato Nacional dos Jornalistas*, n.º 4, Lisboa, 1941, página 154.

³¹ De acordo com José Matos-Cruz in Matos-Cruz, José (org.), *J. Leitão de Barros*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982.

como director artístico mas também como redactor, publicando aí uma série de artigos de opinião, outros quase teóricos, e algumas peças³². É com esta experiência e formação, e face a um panorama de periódicos cujo peso literário esmagava o lado visual – excepção feita à *Contemporânea* (1922-1926) e à *Ilustração Portuguesa* (1903-1931) onde também colabora -, que Leitão de Barros idealiza uma nova revista³³. Intitulada *ODomingo Ilustrado* esta é pensada como um magazine semelhante aos que se faziam “lá de fora”, e com o objectivo explicitado queria, desde logo, actualizar graficamente a imprensa e dinamizar o meio cultural e social português. Nesse sentido, o então aguarelista, cenógrafo e sempre professor, assumiria o cargo de director e editor, desenvolvendo nessas páginas as suas primeiras experiências técnicas e conceptuais de relevo que, embora falhadas, seriam cruciais para o que posteriormente iria realizar n’*O Notícias Ilustrado*(1928-1935), aí sim, com êxito.



Fig. 1. *Sphinx*, n.º 1, Lisboa, 1917.

Fig. 2. *De Teatro*, n.º 1, Lisboa, Setembro de 1922.

Fig. 3. *O Domingo Ilustrado*, n.º 1, Lisboa, 18 de Janeiro de 1925.

Fig. 4. *O Notícias Ilustrado*, série I, n.º 0, Lisboa, sem data (17 de Março 1928).

Fig. 5. *O Notícias Ilustrado*, série II, n.º 1, Lisboa, 17 de Junho de 1928.

1.1.1. O Domingo Ilustrado

O Domingo Ilustrado, publicação de “notícias & actualidades gráficas, teatros, sports & aventuras, consultórios & utilidades”, como o subtítulo correctamente indicava, e como veremos de seguida, começou a ser publicado, semanalmente, a partir de 18 de Janeiro de 1925, durante três anos, mais precisamente até 25 de Dezembro de 1927, perfazendo um total de 154 números. Propriedade da empresa *Domingo Ilustrado, Limitada*, com a redacção, administração e oficinas situadas na Rua D. Pedro V, n.º 18, em Lisboa, a sua impressão foi feita inicialmente na Rua da Rosa, n.º 99 e posteriormente, a partir de 9 de Agosto desse mesmo primeiro ano, na Rua do Século, n.º

³²Deter-nos-emos sobre a revista *De Teatro* e os artigos de Leitão de Barros aí publicados no Capítulo III.

³³ Sobre a imprensa periódica portuguesa dos anos 20 ver Acciaiuoli, Margarida; França, José-Augusto; Freitas, Helena de; Rodrigues, António, *O Grafismo e Ilustração dos Anos 20*, Fundação Calouste Gulbenkian /Centro de Arte Moderna, Lisboa, Janeiro, 1986.

150³⁴. Com um total de doze páginas por número, excepcionalmente dezasseis, *ODomingo Ilustrado* tinha o preço de capa de um escudo. Embora sem referência exacta ao número real de cada tiragem, a partir do número 20, o cabeçalho da capa passou a ostentar a indicação de ter a “maior tiragem de todos os semanários portugueses”³⁵. No que diz respeito à sua distribuição, desde o início que anunciaram terem “agentes em toda a província, colónias e Brasil” e estarem em permanente expansão³⁶. Não se sabe se esta distribuição era real, pelo menos no que diz respeito aos mercados fora de Portugal, ou se era apenas uma manobra publicitária. No entanto, relativamente ao continente é sabido que tinham uma rede montada³⁷. Além dos agentes, *ODomingo Ilustrado* trabalhava com assinaturas por correio, pouco eficaz acrescente-se, e inventaram ainda um sistema complementar de “assinaturas de verão”, para os que quisessem receber a revista nas praias, termas, ou onde estivessem a passar férias³⁸. Além das vendas, as receitas da revista provinham da publicidade, que ocupava inteiramente a página 11 e de forma dispersa a restante publicação³⁹.

Leitão de Barros, Director, e a Restante Equipa

Com uma equipa editorial inicial aparentemente reduzida a uma só pessoa, Eduardo Gomes, que assumia os cargos de editor e director gerente, a partir do terceiro número Leitão de Barros juntamente com Jaime Martins Barata passaram a exercer essa direcção, cingindo-se o referido Eduardo Gomes ao cargo de editor gerente⁴⁰. Poucas semanas depois, a partir do número 15, também esse cargo é tomado por Leitão de Barros que passa assim a ser o director e editor gerente, além de outras funções que vai acumulando e que veremos adiante⁴¹. A partir de Setembro passa a haver também um chefe de redacção, o “revisteiro, comediógrafo, vivo e brilhante jornalista” Henrique

³⁴*O Domingo Ilustrado*, n.º 30, Lisboa, 9 de Agosto de 1925.

³⁵*O Domingo Ilustrado*, n.º 20, Lisboa, 31 de Maio de 1925.

³⁶*O Domingo Ilustrado*, n.º 1, Lisboa, 18 de Janeiro de 1925. No interior lia-se: “*O Domingo Ilustrado* é um semanário que há 4 meses está instalando por todo o país as suas agências e tem portanto uma enorme expansão desde o seu início.” No segundo número sublinha-se que se “aceita agentes em toda a parte”. Ver *O Domingo Ilustrado*, n.º 2, Lisboa, 25 de Janeiro de 1925.

³⁷Como se pode ler numa notícia referente à falta de pagamento dos distribuidores, existia uma rede de venda composta por “tabacarias, agentes, anunciantes e assinantes”. Ver *O Domingo Ilustrado*, n.º 119, Lisboa, 24 de Abril de 1927.

³⁸Numa carta aberta da administração dirigida ao inspector dos correios pode ler-se: “inúmeras reclamações que recebemos sobre a não entrega do nosso jornal, da há tempos para cá, os nossos assinantes de Lisboa, queixam-se em grande maioria que só recebem *O Domingo Ilustrado* na segunda feira!” in *O Domingo Ilustrado*, n.º 5, Lisboa, 16 de Fevereiro de 1925. Além disso havia o problema das cartas com dinheiro para pagar a assinatura que desapareciam como se pode ler em *O Domingo Ilustrado*, n.º 80, Lisboa, 25 de Julho de 1926.

³⁹A publicidade era, por norma, direccionada para o assunto em foco na página. A equipa d’*O Domingo Ilustrado* entendia que “a publicidade tem de ser feita com inteligência senão é inútil a quem anuncia. (...) O anúncio especializado é o mais útil de todos. Assim, na Página Feminina o anúncio que interessa às senhoras; na página de desporto o anúncio que interessa aos *sportsmen*, etc, etc” conforme explicavam. Acrescentavam e aconselhavam ainda, com humor, que se devia fugir do “cemitério de anúncios que são as grandes páginas de anúncios dos periódicos diários os quais tem a vida efêmera dumas horas” in *O Domingo Ilustrado*, n.º 2, Lisboa, 25 de Janeiro de 1925.

⁴⁰Eduardo Gomes foi director e editor dos números: *O Domingo Ilustrado*, n.º 1, Lisboa, 18 de Janeiro de 1925; n.º 2, Lisboa, 25 de Janeiro de 1925. Leitão de Barros e Jaime Martins Barata a partir d’*O Domingo Ilustrado*, n.º 3, Lisboa, 1 de Fevereiro de 1925.

⁴¹*O Domingo Ilustrado*, n.º 15, Lisboa, 26 de Abril de 1925.

Roldão (1893-1926), que se mantém no cargo até falecer⁴². Embora a equipa que assina os cabeçalhos seja apenas esta, em Janeiro de 1926, para celebrar o primeiro ano da revista, é publicado um artigo com o título «Quem faz o Domingo Ilustrado e o que dele dizem alguns colegas»⁴³. Aí são dados a conhecer os membros regulares da redacção: o escritor e humorista André Brun (1881-1926); o antigo colaborador do quinzenário humorístico *O Riso da Victória* Augusto Cunha (1894-1947); o advogado, poeta e futuro director do semanário *Fradique* Tomás Ribeiro Colaço (1899-1965), que então assinava como “Taço”; o jornalista e encenador de teatro Feliciano Santos; o já referido Eduardo Gomes; e a irmã do director da revista, a professora e escritora Teresa Leitão de Barros (1898-1983). Além destes, são ainda referidos os responsáveis da secção de passatempos: a “brilhante Dama Errante”, pseudónimo de Consuelo Bourdiel, o xadrezista Pereira Machado, o coronel Nunes Cardoso, o “charadista” Luiz Ferreira Baptista, também conhecido por Rei Fera, o especialista em tauromaquia José Pedro do Carmo e o doutor Xisto Severo. Acrescente-se a estes Gomes Barbosa, então descrito como “habilíssimo agente de publicidade”⁴⁴. Não esquecendo quem a vende, a capa reproduz uma fotografia dos ardinas.



Fig. 6. *O Domingo Ilustrado*, n.º 52, Lisboa, 10 de Janeiro de 1926, capa.

Fig. 7. «Quem faz o “Domingo Ilustrado” e o que dele dizem alguns colegas» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 52, Lisboa, 10 de Janeiro de 1926.

Voltando a Leitão de Barros, além de director e editor gerente, foi ele o ilustrador responsável por muitas das capas da revista, geralmente assinadas conjuntamente com Jaime Martins Barata, e autor de “novelas sentimentais” publicadas como alguma regularidade sob o pseudónimo “O Homem Que Passa”⁴⁵. Em nome

⁴² *O Domingo Ilustrado*, n.º 52, Lisboa, 10 de Janeiro de 1926. Henrique Roldão começa a exercer o cargo in *O Domingo Ilustrado*, n.º 37, Lisboa, 27 de Setembro de 1925. Publica pela última vez in *O Domingo Ilustrado*, n.º 92, Lisboa, 17 de Outubro de 1926. No número seguinte é anunciada a sua morte por doença, e este cargo não volta a ser preenchido. Ver *O Domingo Ilustrado*, n.º 93, Lisboa, 24 de Outubro de 1926.

⁴³ *O Domingo Ilustrado*, n.º 52, Lisboa, 10 de Janeiro de 1926.

⁴⁴ *O Domingo Ilustrado*, n.º 44, Lisboa, 15 de Novembro de 1925.

⁴⁵ Leitão de Barros publicou, com este pseudónimo, um total de 32 novelas: *Homem que Passa* (Leitão de Barros), «As Mãos» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 1, Lisboa, 18 de Janeiro de 1925; «O Ramo de Violetas» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 4, Lisboa, 8 de Fevereiro de 1925; «O Retrato» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 7, Lisboa, 1 de Março de 1925; «Amor» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 8,

própriopublicou ainda uma “novela da minha vida”⁴⁶, autobiográfica, sobre a sua primeira viagem a Madrid, em 1918. Em toda a sua versatilidade e dinâmica, Leitão de Barros colaborou também na página de *Sports*⁴⁷; homenageou André Brun na sua morte⁴⁸; e escreveu, em conjunto com Henrique Roldão, uma reportagem aprofundada sobre os sem-abrigo de Lisboa⁴⁹. A cidade de Lisboa nunca lhe foi alheia e, na pele de um marinheiro alemão, voltará a escrever sobre ela e os seus pedintes⁵⁰. Leitão de Barros escreveu ainda uma série de artigos para a página de *Teatros*, da qual se destacam «Um giro na Europa» e «Conversemos um pouco de scenografia moderna», onde ficaram registadas as suas impressões sobre o Teatro em França e na Alemanha, especialmente relevantes na medida em que, nesses mesmo anos, trabalhava como cenógrafo, como veremos mais adiante⁵¹.



Lisboa, 8 de Março de 1925; «O Mistério do Automóvel Sem Número» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 16, Lisboa, 3 de Maio de 1925; «A Mulher n.º 4» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 17, Lisboa, 10 de Maio de 1925; «Cabelos Cortados» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 20, Lisboa, 31 de Maio de 1925; «Um Assassino de 13 Anos» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 21, Lisboa, 3 de Junho de 1925; «Os Dois Suicidas do Parque da Pena» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 22, Lisboa, 14 de Junho de 1925; «A Minha Creada Maria» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 23, Lisboa, 21 de Junho de 1925; «O Amor dum Homem de “Sport”» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 24, Lisboa, 28 de Junho de 1925; «O Revolucionário do Avenida-Palace» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 25, Lisboa, 5 de Julho de 1925; «O Amor por Trespasse...» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 27, Lisboa, 19 de Julho de 1925; «O Irresistível Bailarino» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 28, Lisboa, 26 de Julho de 1925; «O Menino “Possidónio Pais”» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 30, Lisboa, 9 de Agosto de 1925; «A Tragédia Musical de Wagner da Silva» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 33, Lisboa, 30 de Agosto de 1925; «A Novela Macabra» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 34, Lisboa, 6 de Setembro de 1925; «O Molho de Trapos» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 37, Lisboa, 27 de Setembro de 1925; «O Homem Que Passa» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 45, Lisboa, 22 de Novembro de 1925; «A História do Automóvel “Taxi-nas-Tintas”» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 48, Lisboa, 13 de Dezembro de 1925; «A “Ratoeira” da Rua dos Vinagres» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 53, Lisboa, 17 de Janeiro de 1926; «Pintura de “Ar Livre”» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 59, Lisboa, 28 de Fevereiro de 1926; «A Sorte de Espanha» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 60, Lisboa, 7 de Março de 1926; «Um Suicida de 13 Anos» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 71, Lisboa, 23 de Maio de 1926; «40 Anos de Teatro» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 97, Lisboa, 21 de Novembro de 1926; «O Mistério do Estudante Indiano» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 103, Lisboa, 2 de Janeiro de 1927; «O Coleccionador de Tragédias» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 106, Lisboa, 23 de Janeiro de 1927; «Aquele Olhar» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 107, Lisboa, 30 de Janeiro de 1927; «O Baú dos Manuscritos» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 108, Lisboa, 6 de Fevereiro de 1927; «7 de Fevereiro» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 113, Lisboa, 13 de Março de 1927; «A Última Dama das Camélias» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 114, Lisboa, 20 de Março de 1927; «Rainha dum Só Escravo» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 118, Lisboa, 17 de Abril de 1927.

⁴⁶ Leitão de Barros, «Uma noite em Madrid» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 88, Lisboa, 19 de Setembro de 1926.

⁴⁷ O Homem Que Passa (Leitão de Barros), «As Férias de Montachique» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 18, Lisboa, de 17 de Maio de 1925; «Profissionalismo? Ou Amadorismo?» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 19, Lisboa, 24 de Maio de 1925.

⁴⁸ Leitão de Barros, «A voz dos mortos» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 102, Lisboa, 26 de Dezembro de 1926.

⁴⁹ Leitão de Barros e Henrique Roldão, «Tragédia dos Sem-Lar» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 29, Lisboa, 2 de Agosto de 1925.

⁵⁰ Leitão de Barros, «Do diário dum marinheiro alemão desembarcado ontem» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 125, Lisboa, 5 de Junho de 1927.

⁵¹ O Homem Que Passa (Leitão de Barros), «Um giro na Europa» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 95, Lisboa, 7 de Novembro de 1926; «Conversemos um pouco de scenografia moderna» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 97, Lisboa, 21 de Novembro de 1926. Ver ainda O Homem Que Passa (Leitão de Barros), «Ir ver fulano (Carta a um actor-empresário)» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 96, Lisboa, 14 de Novembro de 1926; «Duas lições: Mouraria e Bairro Alto» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 121, Lisboa, 8 de Maio de 1927. Leitão de Barros, «Estevão Amarante» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 138, Lisboa, 4 de Setembro de 1927. Sobre o trabalho cenográfico de Leitão de Barros assim como o seu envolvimento no Teatro Novo e outros esforços de modernização do meio português ver o Capítulo III. Acrescente-se ainda aqui que Leitão de Barros, desde o início da década de 20, escreve sobre Teatro no jornal *A Capital* e que nos mesmo anos d’*O Domingo Ilustrado* escreve para a *De Teatro*.

Fig. 8.O Homem Que Passa, «A Tragédias dos Sem-Lar» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 29, Lisboa, 2 de Agosto de 1925.

Fig. 9.O Homem Que Passa, «O Irresistível Bailarino» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 28, Lisboa, 26 de Julho de 1925.

Fig. 10-11. O Homem Que Passa, «Uma Noite em Madrid» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 88, Lisboa, 19 de Setembro de 1926.

O Editorial de Carlos Malheiro Dias

No entanto, não foi Leitão de Barros mas sim o jornalista, político e antigo director da *Ilustração Portuguesa* Carlos Malheiro Dias (1875-1941), quem assinou o editorial do primeiro número, onde se expuseram as directrizes da revista. Dirigido ao público geral, “substituindo o enfático *eu quero* pelo liberal *vós quereis*”, mais interessado em ser “a revista popular – artes, história, ciências, civismo, virtudes, bom gosto – do que cumprir os programas imperativos dos acatados jornais de opinião e das revistas literárias, onde o verbo aparece sempre na primeira pessoa”, *ODomingo Ilustrado* assumiu-se desde o início como, e nas suas palavras, um “jornal revista”. E porque em Portugal não se conhecia “senão dois géneros de publicidade jornalísticas: o político e o informativo”, projectava-se a nova publicação para “ocupar um lugar vago na imprensa portuguesa”, “procurando e encontrando as afinidades evidentes ou recônditas que entre as várias classes subsistem pela condição de uma vida comum”⁵². Mais foi dito nesse editorial e a seu tempo voltaremos a ele. Por agora, e face a esta proposta, atentemos aos conteúdos e organização da revista.

1.1.2. Página a Página: equipa e conteúdos

O Domingo Ilustrado, em termos estruturais, raramente se alterou ao longo dos seus 154 números. Resumindo, de forma esquemática⁵³:

Na página 2 constaram as secções “A Questão Prévia” assinada por Feliciano Santos, publicada de forma regular do segundo ao penúltimo número⁵⁴; os “Ecos e Comentários” ou somente “Ecos” do mesmo autor⁵⁵; a “Má Língua”, versos de crítica

⁵²Carlos Malheiro Dias, «Ao Público» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 1, Lisboa, 18 de Janeiro de 1925.

⁵³ Levantamento feito a partir de uma amostragem de 15 números - 10% do total de números publicados - escolhidos aleatoriamente e onde não se incluíram os números especiais. Os números utilizados foram: *O Domingo Ilustrado*, n.º 1, Lisboa, 18 de Janeiro de 1925; n.º 10, Lisboa, 22 de Março de 1925; n.º 20, Lisboa, 31 de Maio de 1925; n.º 33, Lisboa, 30 de Agosto de 1925; n.º 42, Lisboa, 1 de Novembro de 1925; n.º 57, Lisboa, 14 de Fevereiro de 1926; n.º 66, Lisboa, 18 de Abril de 1926; n.º 73, Lisboa, 6 de Junho de 1926; n.º 84, Lisboa, 22 de Agosto de 1926; n.º 97, Lisboa, 21 de Novembro de 1926; n.º 105, Lisboa, 16 de Janeiro de 1927; n.º 118, Lisboa, 17 de Abril de 1927; n.º 131, Lisboa, 17 de Julho de 1927; n.º 144, Lisboa, 16 de Outubro de 1927; n.º 154, Lisboa, 25 de Dezembro de 1927.

⁵⁴*O Domingo Ilustrado*, n.º 2, Lisboa, 25 de Janeiro de 1925 ao n.º 33, Lisboa, 30 de Agosto de 1925; n.º 42, Lisboa, 1 de Novembro de 1925 ao n.º 74, Lisboa, 13 de Junho de 1926; n.º 79, Lisboa, 18 de Julho de 1926 ao n.º 111, Lisboa, 27 de Fevereiro de 1927; n.º 116, Lisboa, 3 de Abril de 1927 ao n.º 124, Lisboa, 29 de Maio de 1927; n.º 129, Lisboa, 3 de Julho de 1927 ao n.º 134, Lisboa, 7 de Agosto de 1927; n.º 136, Lisboa, 21 de Agosto de 1927 ao n.º 146, Lisboa, 30 de Outubro de 1927; n.º 152, Lisboa, 11 de Dezembro de 1927; n.º 153, Lisboa, 18 de Dezembro de 1927. *O Domingo Ilustrado*, n.º 34, Lisboa, 6 de Setembro de 1925 foi assinado por André Godim e *O Domingo Ilustrado*, n.º 35, Lisboa, 13 de Setembro de 1925 ao n.º 37, Lisboa, 27 de Setembro de 1925 foram assinados por Henrique Roldão. X assina n.º *O Domingo Ilustrado*, n.º 128, Lisboa, 26 de Junho de 1927 e entre o *O Domingo Ilustrado*, n.º 148, Lisboa, 13 de Novembro de 1927 e *O Domingo Ilustrado*, n.º 151, Lisboa, 4 de Dezembro de 1927.

⁵⁵Esta secção daria origem a uma menos interessante *Novidades e Notícias d'aqui e d'alóá*, onde se dava conta, em breves linhas dos principais acontecimentos da semana, ou futuros, assim como alguma opinião breve, efeméride ou aviso. Publicada a partir d'*O Domingo Ilustrado*, n.º 135, Lisboa, 14 de Agosto de 1927.

social assinados por Taço⁵⁶; e a secção de nome “Por Todo o Mundo”, assinada por A. Rocha Peixoto⁵⁷ e posteriormente pelo Spectator⁵⁸. Esta última foi uma constante durante os primeiros meses da revista e publicaram-se a curiosidades do mundo inteiro. A partir de Dezembro de 1926 abriu-se também espaço para a “Crónica da Semana” do jornalista Norberto Lopes (1900-1989)⁵⁹. Esta página 2 seria, supostamente, a página de opinião d’*O Domingo Ilustrado*, onde os principais colaboradores poderiam comentar sobre as ocorrências dessa semana. No entanto, e embora afirmassem que “não temos cor política” e que “não abdicamos do nosso espírito crítico perante os acontecimentos graves da nossa terra”, muito raramente se comentou sobre factos ou ocorrências presentes⁶⁰. Além disso, em termos noticiosos, embora afirmassem a intenção descobrir Portugal inteiro, ao longo de toda a série da revista foi dado um ênfase quase exclusivo à cidade de Lisboa. Nesse sentido, a capital foi alvo de inúmeras críticas e reparos especialmente ao nível de civismo, alguns provavelmente escritos por Leitão de Barros, sendo estes dirigidos não só aos leitores mas também à Câmara Municipal de Lisboa⁶¹.

Na página 3 publicaram-se regularmente as “Crónicas Alegres” de Henrique Roldão que quando parte para o Brasil é substituído por André Brun⁶². Quando este

⁵⁶*O Domingo Ilustrado*, n.º 1, Lisboa, 18 de Janeiro de 1925 a n.º 18, Lisboa, 17 de Maio de 1925; n.º 20, Lisboa, 31 de Maio de 1925 a n.º 37, Lisboa, 27 de Setembro de 1925; n.º 43, Lisboa, 8 de Novembro de 1925 a n.º 59, Lisboa, 28 de Fevereiro de 1926; n.º 61, Lisboa, 14 de Março de 1926 a n.º 67, Lisboa, 25 de Abril de 1926; n.º 69, Lisboa, 9 de Maio de 1926 a n.º 75, Lisboa, 20 de Junho de 1926; n.º 79, Lisboa, 18 de Julho de 1926 a n.º 84, Lisboa, 22 de Agosto de 1926; n.º 87, Lisboa, 12 de Agosto de 1926; n.º 101, Lisboa, 19 de Dezembro de 1926; n.º 103, Lisboa, 2 de Janeiro de 1927 a n.º 117, Lisboa, 10 de Abril de 1927; n.º 119, Lisboa, 24 de Abril de 1927 a n.º 125, Lisboa, 5 de Junho de 1927; n.º 127, Lisboa, 19 de Julho de 1927 a n.º 132, Lisboa, 24 de Julho de 1927; n.º 134, Lisboa, 7 de Agosto de 1927; n.º 136, Lisboa, 21 de Agosto de 1927 a n.º 139, Lisboa, 11 de Setembro de 1927; n.º 142, Lisboa, 2 de Outubro de 1927 a n.º 148, Lisboa, 13 de Novembro de 1927. Com o seu nome verdadeiro, Tomás Ribeiro Colaço, assinaria ainda duas “novelas sentimentais publicadas in *O Domingo Ilustrado*, n.º 51, Lisboa, 3 de Janeiro de 1926 e *O Domingo Ilustrado*, n.º 129, Lisboa, 3 de Julho de 1927. A *Má Língua* é assinada por Silva Tavares in *O Domingo Ilustrado*, n.º 82, Lisboa, 8 de Agosto de 1926; n.º 85, Lisboa, 29 de Agosto de 1926; n.º 86, Lisboa, 5 de Setembro de 1926.

⁵⁷*O Domingo Ilustrado*, n.º 2, Lisboa, 25 de Janeiro de 1925 a n.º 5, Lisboa, 15 de Fevereiro de 1925; n.º 7, Lisboa, 1 de Março de 1925 a n.º 16, Lisboa, 26 de Abril de 1925.

⁵⁸*O Domingo Ilustrado*, n.º 17, Lisboa, 10 de Maio de 1925 a *O Domingo Ilustrado*, n.º 24, Lisboa, 28 de Junho de 1925.

⁵⁹Inicia-se com «O Teatro e o Jornalismo» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 102, Lisboa, 26 de Dezembro de 1926. Colabora d’*O Domingo Ilustrado*, n.º 103, Lisboa, 2 de Janeiro de 1927 a n.º 141, Lisboa, 25 de Setembro de 1927; n.º 143, Lisboa, 9 de Outubro de 1927; n.º 145, Lisboa, 23 de Outubro de 1927 a n.º 154, Lisboa, 25 de Dezembro de 1927.

⁶⁰*O Domingo Ilustrado*, n.º 34, Lisboa, 6 de Setembro de 1925.

⁶¹Sobre Lisboa foram publicados artigos in *O Domingo Ilustrado*, n.º 11, Lisboa, 29 de Março de 1925; n.º 14, Lisboa, 19 de Abril de 1925; n.º 15, Lisboa, 26 de Abril de 1925; n.º 17, Lisboa, 10 de Maio de 1925 a n.º 20, Lisboa, 31 de Maio de 1925; n.º 26, Lisboa, 12 de Julho de 1925; n.º 29, Lisboa, 2 de Agosto de 1925; n.º 31, Lisboa, 16 de Agosto de 1925; n.º 32, Lisboa, 16 de Agosto de 1925; n.º 44, Lisboa, 15 de Novembro de 1925; n.º 46, Lisboa, 29 de Novembro de 1925; n.º 48, Lisboa, 13 de Dezembro de 1925; n.º 51, Lisboa, 3 de Janeiro de 1926; n.º 52, Lisboa, 10 de Janeiro de 1926; n.º 54, Lisboa, 24 de Janeiro de 1926; n.º 58, Lisboa, 21 de Fevereiro de 1926; n.º 59, Lisboa, 28 de Fevereiro de 1926; n.º 60, Lisboa, 7 de Março de 1926; n.º 67, Lisboa, 25 de Abril de 1926; n.º 71, Lisboa, 23 de Maio de 1926; n.º 74, Lisboa, 13 de Junho de 1926; n.º 85, Lisboa, 29 de Agosto de 1926; n.º 86, Lisboa, 5 de Setembro de 1926; n.º 88, Lisboa, 19 de Setembro de 1926; n.º 89, Lisboa, 26 de Setembro de 1926; n.º 95, Lisboa, 7 de Novembro de 1926; n.º 96, Lisboa, 14 de Novembro de 1926; n.º 99, Lisboa, 5 de Dezembro de 1926; n.º 106, Lisboa, 23 de Janeiro de 1927; n.º 107, Lisboa, 30 de Janeiro de 1927; n.º 113, Lisboa, 13 de Março de 1927; n.º 136, Lisboa, 21 de Agosto de 1927; n.º 148, Lisboa, 13 de Novembro de 1927; n.º 151, Lisboa, 4 de Dezembro de 1927; n.º 119, Lisboa, 24 de Abril de 1927; n.º 122, Lisboa, 15 de Maio de 1927; n.º 124, Lisboa, 29 de Maio de 1927; n.º 125, Lisboa, 5 de Junho de 1927; n.º 128, Lisboa, 26 de Junho de 1927; n.º 129, Lisboa, 3 de Julho de 1927; n.º 133, Lisboa, 31 de Julho de 1927; n.º 134, Lisboa, 7 de Agosto de 1927; n.º 145, Lisboa, 23 de Outubro de 1927.

⁶²Henrique Roldão escreve nos números: *O Domingo Ilustrado*, n.º 1, Lisboa, 18 de Janeiro de 1925 a n.º 5, Lisboa, 16 de Fevereiro de 1925; n.º 8, Lisboa, 8 de Março de 1925 a n.º 13, Lisboa, 12 de Abril de 1925; n.º 15, Lisboa, 26 de Abril de 1925 a n.º 25, Lisboa, 5 de Julho de 1925; n.º 27, Lisboa, 19 de Julho de 1925 a n.º 35, Lisboa, 13 de Setembro de 1925; n.º 46, Lisboa, 29 de Novembro de 1925; n.º 49, Lisboa, 20 de Dezembro de 1925; n.º 51, Lisboa, 3 de Janeiro de 1926; n.º 53, Lisboa, 17 de Janeiro de

último falece, no final de 1926, é substituído por Augusto Cunha (1894-1947)⁶³ e por Xisto Júnior⁶⁴, colaborador das revistas *O Riso da Victória* e do *ABC a Rir*, que em Dezembro de 1926 inaugura a sua “Página Alegre”, uma constante até ao último número⁶⁵. Estas secções de teor humorístico eram, geralmente, ilustradas por autores não identificados. Desta terceira página constaram ainda, de forma regular, as críticas literárias de Teresa Leitão de Barros, numa secção intitulada “O Que se Lê”⁶⁶. De forma mais irregular, escreveu-se anonimamente sobre “O Que se Vê”⁶⁷ e “O Que se Ouve”, em breves linhas onde se deu conta do que ia sendo editado e dos principais acontecimentos em termos musicais e artísticos, nesse caso, sobretudo exposições⁶⁸.

Na página 4 constou, inicialmente, a secção genericamente intitulada “Sports”, dirigida primeiramente por A. Correa Leal, que sai ao fim de quase um ano alegando “demasiados afazeres”⁶⁹. Com ele trabalharam F. Guedes, no período inicial, assim como, embora esporadicamente, Crochet, Frantz, J. Santos, Mito, R. Encarnação,

1926; n.º 55, Lisboa, 31 de Janeiro de 1926; n.º 59, Lisboa, 28 de Fevereiro de 1926; n.º 61, Lisboa, 14 de Março de 1926. André Brun escreve nos números: *O Domingo Ilustrado*, n.º 14, Lisboa, 19 de Abril de 1925; n.º 26, Lisboa, 12 de Julho de 1925; n.º 45, Lisboa, 22 de Novembro de 1925; n.º 47, Lisboa, 6 de Dezembro de 1925; n.º 48, Lisboa, 13 de Dezembro de 1925; n.º 50, Lisboa, 27 de Dezembro de 1925; n.º 52, Lisboa, 10 de Janeiro de 1926; n.º 54, Lisboa, 24 de Janeiro de 1926; n.º 56, Lisboa, 7 de Fevereiro de 1926; n.º 60, Lisboa, 7 de Março de 1926; n.º 62, Lisboa, 14 de Março de 1926 ao n.º 64, Lisboa, 4 de Abril de 1926; n.º 66, Lisboa, 18 de Abril de 1926 ao n.º 76, Lisboa, 27 de Junho de 1926; n.º 79, Lisboa, 18 de Julho de 1926; n.º 80, Lisboa, 25 de Julho de 1926; n.º 92, Lisboa, 17 de Outubro de 1926 a n.º 101, Lisboa, 19 de Dezembro de 1926; n.º 102, Lisboa, 26 de Dezembro de 1926.

⁶³*O Domingo Ilustrado*, n.º 42, Lisboa, 1 de Novembro de 1925 a n.º 44, Lisboa, 15 de Novembro de 1925; n.º 58, Lisboa, 21 de Fevereiro de 1926; n.º 65, Lisboa, 11 de Abril de 1926; n.º 106, Lisboa, 23 de Janeiro de 1927; n.º 107, Lisboa, 30 de Janeiro de 1927; n.º 113, Lisboa, 13 de Março de 1927 ao n.º 115, Lisboa, 30 de Março de 1927; n.º 122, Lisboa, 15 de Maio de 1927; n.º 124, Lisboa, 29 de Maio de 1927 ao n.º 126, Lisboa, 12 de Junho de 1927; n.º 128, Lisboa, 26 de Junho de 1927; n.º 129, Lisboa, 3 de Julho de 1927; n.º 131, Lisboa, 17 de Julho de 1927; n.º 140, Lisboa, 18 de Setembro de 1927; n.º 149, Lisboa, 20 de Novembro de 1927 ao n.º 154, Lisboa, 25 de Dezembro de 1927.

⁶⁴*O Domingo Ilustrado*, n.º 82, Lisboa, 8 de Agosto de 1926 a n.º 91, Lisboa, 10 de Outubro de 1926; n.º 98, Lisboa, 28 de Novembro de 1926; n.º 99, Lisboa, 5 de Dezembro de 1926. Ver ainda «Repórter X...júnior entrevista Xisto Júnior» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 87, Lisboa, 12 de Agosto de 1926.

⁶⁵A “Página Alegre” é publicada do *O Domingo Ilustrado*, n.º 100, Lisboa, 12 de Dezembro de 1926 ao n.º 108, Lisboa, 6 de Fevereiro de 1927; n.º 110, Lisboa, 20 de Fevereiro de 1927 ao n.º 112, Lisboa, 6 de Março de 1927; n.º 116, Lisboa, 3 de Abril de 1927 ao n.º 120, Lisboa, 1 de Maio de 1927; n.º 130, Lisboa, 10 de Julho de 1927; n.º 132, Lisboa, 24 de Julho de 1927 ao n.º 139, Lisboa, 11 de Setembro de 1927; n.º 141, Lisboa, 25 de Setembro de 1927 ao n.º 148, Lisboa, 13 de Novembro de 1927. Assinaram também “crónicas alegres”: Norberto Lopes in *O Domingo Ilustrado*, n.º 123, Lisboa, 22 de Maio de 1927; Carvalho Barboza in *O Domingo Ilustrado*, n.º 127, Lisboa, 19 de Julho de 1927; André Godim in *O Domingo Ilustrado*, n.º 7, Lisboa, 1 de Março de 1925.

⁶⁶Embora por vezes aparecesse noutra parte da revista. Esta é publicada com regularidade d’*O Domingo Ilustrado*.², Lisboa, 25 de Janeiro de 1925 a n.º 31, Lisboa, 16 de Agosto de 1925; n.º 43, Lisboa, 8 de Novembro de 1925 ao n.º 69, Lisboa, 9 de Maio de 1926; n.º 85, Lisboa, 29 de Agosto de 1926 ao n.º 99, Lisboa, 5 de Dezembro de 1926; n.º 113, Lisboa, 13 de Março de 1927 ao n.º 138, Lisboa, 4 de Setembro de 1927. Ver ainda *O Domingo Ilustrado*, n.º 36, Lisboa, 20 de Setembro de 1925 e *O Domingo Ilustrado*, n.º 145, Lisboa, 23 de Outubro de 1927. Teresa Leitão de Barros assinaria ainda uma 120 “novela sentimental” in *O Domingo Ilustrado*, n.º 120, Lisboa, 31 de Abril de 1927; e duas crónicas na secção “Teatros” in *O Domingo Ilustrado*, n.º 115, Lisboa, 30 de Março de 1927 e *O Domingo Ilustrado*, n.º 118, Lisboa, 17 de Abril de 1927. É Henrique Roldão quem assina “O que se lê” in *O Domingo Ilustrado*, n.º 60, Lisboa, 7 de Março de 1926.

⁶⁷*O Domingo Ilustrado*, n.º 3, Lisboa, 1 de Fevereiro de 1925; n.º 4, Lisboa, 8 de Fevereiro de 1925; n.º 13, Lisboa, 12 de Abril de 1925; n.º 17, Lisboa, 10 de Maio de 1925.

⁶⁸Veja-se (por ordem cronológica): exposição de Alves Cardoso in *O Domingo Ilustrado*, n.º 2, Lisboa, 25 de Janeiro de 1925; Salão Modernistas organizado por Eduardo Viana in *O Domingo Ilustrado*, n.º 3, Lisboa, 1 de Fevereiro de 1925; exposições de Falcão Trigo, Margarida Santos e Helena Roque Gameiro no Porto in *O Domingo Ilustrado*, n.º 4, Lisboa, 8 de Fevereiro de 1925; exposição de fotografia de Santos Leitão in *O Domingo Ilustrado*, n.º 12, Lisboa, 5 de Abril de 1925; exposição de Acácio Lino in *O Domingo Ilustrado*, n.º 12, Lisboa, 5 de Abril de 1925; a colectiva de Carlos Reis, Mário Augusto, Alves de Sá, Paulino Montez, Baptista, Leite, João Reis, Jorge Colaço na S.N.B.A in *O Domingo Ilustrado*, n.º 13, Lisboa, 12 de Abril de 1925; exposição de Martins Barata in *O Domingo Ilustrado*, n.º 16, Lisboa, 3 de Maio de 1925; exposição de Maria Adelaide Lima Cruz in *O Domingo Ilustrado*, n.º 16, Lisboa, 3 de Maio de 1925; exposição de Jorge Barradas in *O Domingo Ilustrado*, n.º 20, Lisboa, 31 de Maio de 1925; 23ª Exposição da S.N.B.A. in *O Domingo Ilustrado*, n.º 64, Lisboa, 4 de Abril de 1926.

⁶⁹*O Domingo Ilustrado*, n.º 46, Lisboa, 29 de Novembro de 1925. Escreveu entre *O Domingo Ilustrado*, n.º 1, Lisboa, 18 de Janeiro de 1925 a n.º 14, Lisboa, 19 de Abril de 1925. Acrescenta-se ainda o *O Domingo Ilustrado*, n.º 16, Lisboa, 3 de Maio de 1925 e *O Domingo Ilustrado*, n.º 42, Lisboa, 1 de Novembro de 1925.

Roussado dos Santos e Schoot⁷⁰. No entanto, na maioria das vezes esta página não era assinada. Digno de referência é o facto desta ser acompanhada por um apontamento fotográfico, quase sempre da autoria de Raul Reis. Apesar do interesse geral dos leitores por assuntos desportivos – o futebol foi alvo de várias capas e contracapas –, a secção foi diminuindo de tamanho ao longo da série, passando, inclusivamente, para outras partes da revista, sendo eventualmente substituída pelas “Curiosidades”.

Na página 5 ao início constou a secção de “Cinemas, Teatros, Circos” que poucos meses depois foi reduzida a apenas “Teatros”⁷¹. Por esta passaram inúmeros colaboradores, como o alcunhado de “Tremidinho”, o incógnito A.B. e o empresário teatral e pioneiro do cinema português Lino Ferreira (1884-1939)⁷². Esta secção estava dividida em duas subsecções: “Noites de Primeira”, para onde escreveram o “antigo crítico teatral e jornalista distinto” Armando Ferreira (1893-1968)⁷³ e André Godim⁷⁴; e as “Palestras de Café” onde colaborou o jornalista do *Diário de Lisboa* Artur Portela (1901-1959). Este estreou-se com o artigo «A Crítica e o Teatro» e publicou artigos de teor crítico e teórico de forma regular até ao fim da revista⁷⁵. A referida alteração no título da secção reflectiu-se, como se percebe, numa redução e desaparecimento do espaço dedicado ao cinema. Acrescente-se, no entanto, que no primeiro ano d’*O Domingo Ilustrado*, além da referida, chegou também a existir uma secção intitulada “Cinema – os filmes da semana”, assinada por Ecrane por Von C.K., onde foram feitas

⁷⁰F. Guedes escreve de forma irregular desde *O Domingo Ilustrado*, n.º 1, Lisboa, 18 de Janeiro de 1925 ao n.º 19, Lisboa, 24 de Maio de 1925. Crochet in *O Domingo Ilustrado*, n.º 20, Lisboa, 31 de Maio de 1925; n.º 28, Lisboa, 26 de Julho de 1925; n.º 29, Lisboa, 2 de Agosto de 1925. Frantz in *O Domingo Ilustrado*, n.º 53, Lisboa, 17 de Janeiro de 1926. J. Santos in *O Domingo Ilustrado*, n.º 16, Lisboa, 3 de Maio de 1925. Mito in *O Domingo Ilustrado*, n.º 81, Lisboa, 1 de Agosto de 1926. R. Encarnação in *O Domingo Ilustrado*, n.º 32, Lisboa, 16 de Agosto de 1925; n.º 33, Lisboa, 30 de Agosto de 1925; n.º 34, Lisboa, 27 de Setembro de 1925; n.º 37, Lisboa, 6 de Setembro de 1925. Roussado dos Santos in *O Domingo Ilustrado*, n.º 20, Lisboa, 31 de Maio de 1925. Schoot in *O Domingo Ilustrado*, n.º 28, Lisboa, 26 de Julho de 1925.

⁷¹*O Domingo Ilustrado*, n.º 38, Lisboa, 4 de Outubro de 1925.

⁷²Lino Ferreira escreve entre *O Domingo Ilustrado*, n.º 81, Lisboa, 1 de Agosto de 1926 e *O Domingo Ilustrado*, n.º 86, Lisboa, 5 de Setembro de 1926. Acrescente-se ainda *O Domingo Ilustrado*, n.º 88, Lisboa, 19 de Setembro de 1926; n.º 90, Lisboa, 3 de Outubro de 1926; n.º 93, Lisboa, 24 de Outubro de 1926. O “Tremidinho” escreve in *O Domingo Ilustrado*, n.º 35, Lisboa, 13 de Setembro de 1925 ao n.º 37, Lisboa, 27 de Setembro de 1925; n.º 42, Lisboa, 1 de Novembro de 1925 ao n.º 49, Lisboa, 20 de Dezembro de 1925; n.º 57, Lisboa, 14 de Fevereiro de 1926 ao n.º 63, Lisboa, 28 de Março de 1926. N.º *O Domingo Ilustrado*, n.º 64, Lisboa, 4 de Abril de 1926, é publicado «O testamento de Tremidinho» como homenagem póstuma. A.B. assina de forma irregular entre *O Domingo Ilustrado*, n.º 66, Lisboa, 18 de Abril de 1926 e o *O Domingo Ilustrado*, n.º 80, Lisboa, 25 de Julho de 1926. Outros colaboradores foram (por ordem alfabética, números entre parêntesis): Carlos Abreu (84-92; 96; 98-101; 103; 104; 107; 108; 110; 114; 116; 117; 121-129. Carlos Abreu seria também o autor de um dos raros artigos sobre cinema publicados nesta revista in *O Domingo Ilustrado*, n.º 96, Lisboa, 14 de Novembro de 1926); Henrique Roldão (76; 82; 83; 84; 89-91. Nestes últimos números escreve a partir do Brasil sobre o “Teatro de Longe”); Lúifer XXI (131; 133; 135); Teresa Leitão de Barros (115; 118); X (119); V.S. (115).

⁷³*O Domingo Ilustrado*, n.º 1, Lisboa, 18 de Janeiro de 1925. Assina in *O Domingo Ilustrado*, n.º 13, Lisboa, 12 de Abril de 1925.

⁷⁴*O Domingo Ilustrado*, n.º 2, Lisboa, 25 de Janeiro de 1925 ao n.º 5, Lisboa, 15 de Fevereiro de 1925; n.º 8, Lisboa, 8 de Março de 1925; n.º 11, Lisboa, 29 de Março de 1925; n.º 14, Lisboa, 19 de Abril de 1925; n.º 17, Lisboa, 10 de Maio de 1925; n.º 24, Lisboa, 28 de Junho de 1925.

⁷⁵Artur Portela, «A Crítica e o Teatro» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 99, Lisboa, 5 de Dezembro de 1926. Veja-se, a título de exemplo, «Como deve ser Representado o Teatro Moderno» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 100, Lisboa, 12 de Dezembro de 1926; «Teatro a Fazer» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 102, Lisboa, 26 de Dezembro de 1926; «A Scenografia Moderna» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 103, Lisboa, 2 de Janeiro de 1927. Artur Portela escreve de forma regular d’*O Domingo Ilustrado*, n.º 104, Lisboa, 9 de Janeiro de 1927 ao n.º 124, Lisboa, 29 de Maio de 1927 e ainda n’*O Domingo Ilustrado*, n.º 140, Lisboa, 18 de Setembro de 1927 e no *O Domingo Ilustrado*, n.º 151, Lisboa, 4 de Dezembro de 1927.

breves críticas – algumas de uma linha apenas – às estreias nos ecrãs portugueses⁷⁶. Esta secção durou apenas meio ano e com o fim de ambas as secções, o cinema só voltaria à revista em artigos de opinião.



Fig.12-16. Exemplo de capa e páginas com colunas e secções regulares. *O Domingo Ilustrado*, n.º 11, 29 de Março de 1925, pp.1-5.

Nas páginas centrais, 6 e 7, foram publicadas ou a “Novela Sentimental Completa” ou a “Novela de Aventuras Completa”. Para esta secção, de conteúdo literário ficcional, Leitão de Barros escreveu um total de 32 novelas sob o pseudónimo “O Homem Que Passa”, como já referimos, e de forma regular participaram: Augusto Cunha⁷⁷; o futuro realizador Chianca de Garcia (1898-1983)⁷⁸; o escritor Ferreira de Castro (1898-1974)⁷⁹; H.R./Henrique Roldão⁸⁰; Norberto Lopes⁸¹; Repórter Mistério⁸²; e

⁷⁶Ecran assina in *O Domingo Ilustrado*, n.º 10, Lisboa, 22 de Março de 1925; n.º 11, Lisboa, 29 de Março de 1925; n.º 14, Lisboa, 19 de Abril de 1925; n.º 16, Lisboa, 3 de Maio de 1925 a n.º 18, Lisboa, 17 de Maio de 1925; n.º 20, Lisboa, 31 de Maio de 1925; n.º 21, Lisboa, 3 de Junho de 1925; n.º 23, Lisboa, 21 de Junho de 1925 a n.º 29, Lisboa, 2 de Agosto de 1925. Von C.K. assina in *O Domingo Ilustrado*, n.º 7, Lisboa, 1 de Março de 1925; n.º 8, Lisboa, 8 de Março de 1925; n.º 9, Lisboa, 15 de Março de 1925.

⁷⁷*O Domingo Ilustrado*, n.º 44, Lisboa, 15 de Novembro de 1925; n.º 46, Lisboa, 29 de Novembro de 1925 a n.º 50, Lisboa, 27 de Dezembro de 1925; n.º 53, Lisboa, 17 de Janeiro de 1926; n.º 67, Lisboa, 25 de Abril de 1926; n.º 70, Lisboa, 16 de Maio de 1926; n.º 71, Lisboa, 23 de Maio de 1926; n.º 73, Lisboa, 6 de Junho de 1926; n.º 74, Lisboa, 13 de Junho de 1926; n.º 76, Lisboa, 27 de Junho de 1926; n.º 79, Lisboa, 18 de Julho de 1926 a n.º 84, Lisboa, 22 de Agosto de 1926; n.º 86, Lisboa, 5 de Setembro de 1926; n.º 88, Lisboa, 19 de Setembro de 1926; n.º 91, Lisboa, 10 de Outubro de 1926 a n.º 97, Lisboa, 21 de Novembro de 1926; n.º 101, Lisboa, 19 de Dezembro de 1926; n.º 103, Lisboa, 2 de Janeiro de 1927 a n.º 105, Lisboa, 16 de Janeiro de 1927; n.º 111, Lisboa, 27 de Fevereiro de 1927; n.º 112, Lisboa, 6 de Março de 1927; n.º 116, Lisboa, 3 de Abril de 1927; n.º 118, Lisboa, 17 de Abril de 1927; n.º 120, Lisboa, 31 de Abril de 1927; n.º 127, Lisboa, 19 de Julho de 1927; n.º 133, Lisboa, 31 de Julho de 1927; n.º 135, Lisboa, 14 de Agosto de 1927 a n.º 140, Lisboa, 18 de Setembro de 1927; n.º 145, Lisboa, 23 de Outubro de 1927 a n.º 148, Lisboa, 13 de Novembro de 1927; n.º 149, Lisboa, 20 de Novembro de 1927 a n.º 153, Lisboa, 18 de Dezembro de 1927.

⁷⁸*O Domingo Ilustrado*, n.º 150, Lisboa, 27 de Novembro de 1927.

⁷⁹*O Domingo Ilustrado*, n.º 72, Lisboa, 30 de Maio de 1926; n.º 89, Lisboa, 26 de Setembro de 1926; n.º 99, Lisboa, 5 de Dezembro de 1926; n.º 111, Lisboa, 27 de Fevereiro de 1927.

⁸⁰*O Domingo Ilustrado*, n.º 18, Lisboa, 17 de Maio de 1925 a n.º 30, Lisboa, 9 de Agosto de 1925. E ainda in *O Domingo Ilustrado*, n.º 42, Lisboa, 1 de Novembro de 1925; n.º 44, Lisboa, 15 de Novembro de 1925; n.º 45, Lisboa, 22 de Novembro de 1925; n.º 47, Lisboa, 6 de Dezembro de 1925; n.º 49, Lisboa, 20 de Dezembro de 1925; n.º 50, Lisboa, 27 de Dezembro de 1925; n.º 60, Lisboa, 7 de Março de 1926.

⁸¹*O Domingo Ilustrado*, n.º 67, Lisboa, 25 de Abril de 1926; n.º 127, Lisboa, 19 de Julho de 1927; n.º 130, Lisboa, 10 de Julho de 1927; n.º 139, Lisboa, 11 de Setembro de 1927; n.º 140, Lisboa, 18 de Setembro de 1927; n.º 154, Lisboa, 25 de Dezembro de 1927; n.º 122, Lisboa, 15 de Maio de 1927; n.º 126, Lisboa, 12 de Junho de 1927; n.º 131, Lisboa, 17 de Julho de 1927; n.º 134, Lisboa, 7 de Agosto de 1927; n.º 137, Lisboa, 28 de Agosto de 1927; n.º 145, Lisboa, 23 de Outubro de 1927; n.º 146, Lisboa, 30 de Outubro de 1927; n.º 148, Lisboa, 13 de Novembro de 1927.

⁸²*O Domingo Ilustrado*, n.º 1, Lisboa, 18 de Janeiro de 1925; n.º 2, Lisboa, 25 de Janeiro de 1925; n.º 3, Lisboa, 1 de Fevereiro de 1925; n.º 5, Lisboa, 15 de Fevereiro de 1925; n.º 9, Lisboa, 15 de Março de 1925; n.º 12, Lisboa, 5 de Abril de 1925; n.º 14, Lisboa, 19 de Abril de 1925; n.º 15, Lisboa, 26 de Abril de 1925; n.º 18, Lisboa, 17 de Maio de 1925; n.º 32, Lisboa, 23 de Agosto de 1925; n.º 36, Lisboa, 20 de Setembro de 1925; n.º 42, Lisboa, 1 de Novembro de 1925; n.º 43, Lisboa, 8 de Novembro de 1925; n.º 51, Lisboa, 3 de Janeiro de 1926; n.º 54, Lisboa, 24 de Janeiro de 1926; n.º 55, Lisboa, 31 de Janeiro de 1926; n.º 59, Lisboa, 28 de Fevereiro de 1926; n.º 61, Lisboa, 14 de Março de 1926; n.º 64, Lisboa, 4 de Abril de 1926; n.º 66, Lisboa, 18 de Abril de 1926; n.º 69, Lisboa, 9 de Maio de 1926; n.º 72, Lisboa, 30 de Maio de 1926; n.º 74, Lisboa, 13 de Junho de 1926; n.º 76, Lisboa, 27 de Junho de 1926; n.º 80, Lisboa, 25 de Julho de 1926; n.º 121, Lisboa, 8 de Maio de 1927 a n.º 123, Lisboa, 22 de Maio de 1927; n.º 128, Lisboa, 26 de Junho de 1927; n.º 137, Lisboa, 28 de Agosto de 1927; n.º 141, Lisboa, 25 de Setembro de 1927; n.º 147, Lisboa, 6 de Novembro de 1927; n.º 149, Lisboa, 20 de Novembro de 1927.

o jornalista, dramaturgo e também realizador Repórter X/ Reinaldo Ferreira (1897-1935)⁸³entre inúmeros outros⁸⁴. Entre as novelas publicadas foi dado um destaque especial a uma novela inédita de Júlio Dantas (1876-1962), «A nódoa cor de castanha», e a uma igualmente inédita de Aquilino Ribeiro (1885-1963), ilustrada pelos artistas plásticos Almada Negreiros (1893-1970) e Stuart Carvalhais (1887-1961)⁸⁵. Um concurso para a publicação de novelas escritas pelos leitores viria a gerar uma enorme participação, revelando a apetência destes para este tipo de material⁸⁶. Além das novelas ficcionais, a partir de 1926, *ODomingo Ilustrado* abre espaço para “Uma Novela da Minha Vida”, página de carácter autobiográfico assinada por personalidades literárias e artísticas de Portugal de então, como foi o caso de Almada Negreiros, Artur Portela, Ferreira de Castro, do jornalista, historiador e futuro ideólogo do Estado Novo João Ameal (1902-1932), do olisipógrafo Gustavo de Matos Sequeira (1880-1962), de Norberto Lopes, do Repórter X, do próprio director da revista Leitão de Barros, entre outros⁸⁷.

A página 8 seria reservada para as variedades, passatempos e outros conteúdos irregulares que apareciam sem justificação maior e, na sua maioria, anónimos ou assinados com pseudónimos. A saber: a “Secção de Grafologia” da Dama Errante; o “Consultório” do Prof. Haity; o “Médico”; o “Folhetim do Domingo” de Luiz Magalhães e André Godim; “O cantinho dos nossos leitores” a partir do fim de 1925; as “Curiosidades” partir de Janeiro de 1926; as crónicas tauromáquicas intituladas “Barreira de Sombra” de Pepe Luiz e Zé Pedro; as charadas do Rei Ferae do Dr. Fantasma, pseudónimo de José Oliveira Cosme (1906-1973), futuro director de

⁸³*O Domingo Ilustrado*, n.º 8, Lisboa, 8 de Março de 1925; n.º 9, Lisboa, 15 de Março de 1925; n.º 13, Lisboa, 12 de Abril de 1925; n.º 142, Lisboa, 2 de Outubro de 1927; n.º 143, Lisboa, 9 de Outubro de 1927; n.º 144, Lisboa, 16 de Outubro de 1927. Como Repórter X assina uma “novela sentimental” in *O Domingo Ilustrado*, n.º 90, Lisboa, 3 de Outubro de 1926.

⁸⁴Colaboraram (por ordem alfabética, números entre parentesis): Augusto Gomes (75); André Brun (58); Aquele que Viu (31; 32; 33; 34; 36); Aimar (37); Alice Ogando (116); André Godim (35); A. de S. (66); A. Fivelim Costa (67); Ayres de Carvalho (46; 52); Belo Redondo (7; 124); Carlos Abreu (130); Carlos Nogueira (154); Detective 523 (54; 56; 58; 61; 56); Ernesto Albino Pereira (99); Fernando B. Tristão (107); Elvira Lúcia – L. de Souza Valente (152); Fernando M Pozal (93; 115); Hélder dos Santos Torres (132); Homem sem importância (81; 114); João Faleiro (14; 16; 26); José Augusto do Rosário (134); José Rosa Júnior (132); Jorge Simões (136); Mário de Gaula (119); Júlia (141); Júlio Valfior (125); J.M. (31); João de Sousa Fonseca (85); Lindorfe Basto (68); Lobo da Serra (43); Luiz Teixeira (124; 138); Manuel de Coimbra (108); Mário Salgueiro (105; 115; 119; 125; 128; 129; 151); Mercedes Blasco (55); M.S. (113); M.K. (17; 131); Maria Amélia de M. Rodrigues (87); Norberto de Araújo (102); Repórter XPTO (65); Rogério Perez (106); Rudolfo de Albuquerque (70); Sabe-Tudo (153); Silva Tavares (89); Teresa Leitão de Barros (120); Tomás Ribeiro Colaço (51; 129); Vicente Lisboa (121); V.S. (2; 4; 10; 12; 15; 35; 100; 104); X (6; 73; 75).

⁸⁵Júlio Dantas, «A nódoa cor de castanha» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 57, Lisboa, 14 de Fevereiro de 1926. Aquilino Ribeiro, «A parreira do padre mestre» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 57, Lisboa, 14 de Fevereiro de 1926.

⁸⁶Ver *O Domingo Ilustrado*, n.º 36, Lisboa, 20 de Setembro de 1925. Os vencedores são publicados in *O Domingo Ilustrado*, n.º 62, Lisboa, 14 de Março de 1926 e *O Domingo Ilustrado*, n.º 64, Lisboa, 4 de Abril de 1926.

⁸⁷Almada Negreiros in *O Domingo Ilustrado*, n.º 82, Lisboa, 8 de Agosto de 1926. Artur Portela in *O Domingo Ilustrado*, n.º 101, Lisboa, 19 de Dezembro de 1926. Ferreira de Castro in *O Domingo Ilustrado*, n.º 89, Lisboa, 26 de Setembro de 1926. João Ameal in *O Domingo Ilustrado*, n.º 90, Lisboa, 3 de Outubro de 1926. Gustavo de Matos Sequeira in *O Domingo Ilustrado*, n.º 94, Lisboa, 31 de Outubro de 1926. Norberto Lopes in *O Domingo Ilustrado*, n.º 83, Lisboa, 15 de Agosto de 1926. Repórter X in *O Domingo Ilustrado*, n.º 86, Lisboa, 5 de Setembro de 1926. Leitão de Barros in *O Domingo Ilustrado*, n.º 88, Lisboa, 19 de Setembro de 1926. Acrescente-se (por ordem alfabética, números entre parentesis) Alves Martins (100), Afonso Gayo (85), Ernesto de Balmaceda (98), Félix Correia (91), Ivo Monforte (95), Lino Ferreira (87), Maia Alcoforado (96), Mário Domingos (117), Mário Salgueiro (92; 105) e Silva Tavares (84).

inúmeras revistas juvenis; o “Moínho de Paciência”; as “Palavras Cruzadas”; e o “Xadrez” e “Damas”.

Na página 9, durante 27 números, constou uma intitulada “Página Feminina”, publicada, primeiro assinada por “Alice Rosemonde”. A partir do segundo número publica-se a *Carta de Paris* de “Celimene”.

Na página 10 constaram os acontecimentos políticos e sociais, num espaço ilustrado com o título “Actualidades Gráficas” onde raramente se viu qualquer desenvolvimento escrito além de uma breve legenda. Centrando-nos nas fotografias que os acompanhavam, estas consistiam geralmente numa pose de grupo dos intervenientes no acontecimento em questão já depois de este ter ocorrido, ou em retratos fotográficos em que a legenda noticiava o que a personalidade em questão fez ou iria fazer. Esta ausência de fotografias dos acontecimentos no local e momento em que ocorre prende-se a questões de comunicação e mobilidade assim como de material - segundo António Sena (n.1953), autor do livro *História da Imagem Fotográfica em Portugal*, a portátil *Leica* só aparece em Portugal em 1932. A fotografia de eventos desportivos é a excepção a esta incapacidade de captar o presente, dado o seu carácter programado. Nesta secção colaboraram fotógrafos como Ferreira da Cunha (1901-1970), Mário Novais (1899-1967), Raul Reis, Salazar Diniz, Serra Ribeiro e Joaquim Silva Nogueira (1892-1959), então director da casa fotográfica Fotografia Brazil, que viriam a fazer carreira na área⁸⁸. Acrescente-se outros, que colaboraram de forma muito ocasional e amadora, como foi o caso de Alberto Alves, Américo Ribeiro, Armando Ferreira, F.Vieira, F. Santos, João Rodrigues, M. Seixas, Ribeiro da Cunha e V. Ribeiro⁸⁹. Além de acontecimentos, muitas vezes esta página era ocupada com fotografias de curiosidades, novidades técnicas mas também de acontecimentos estrangeiros sobretudo

⁸⁸ Ferreira da Cunha in *O Domingo Ilustrado*, n.º 20, Lisboa, 31 de Maio de 1925; *O Domingo Ilustrado*, n.º 25, Lisboa, 5 de Julho de 1925; *O Domingo Ilustrado*, n.º 29, Lisboa, 2 de Agosto de 1925; *O Domingo Ilustrado*, n.º 33, Lisboa, 30 de Agosto de 1925; *O Domingo Ilustrado*, n.º 141, Lisboa, 25 de Setembro de 1927. Mário Novais in *O Domingo Ilustrado*, n.º 33, Lisboa, 30 de Agosto de 1925. Raul Reis in *O Domingo Ilustrado*, n.º 10, Lisboa, 22 de Março de 1925; n.º 17, Lisboa, 10 de Maio de 1925; n.º 18, Lisboa, 17 de Maio de 1925; n.º 20, Lisboa, 31 de Maio de 1925; n.º 25, Lisboa, 5 de Julho de 1925; n.º 28, Lisboa, 26 de Julho de 1925; n.º 42, Lisboa, 1 de Junho de 1925; n.º 53, Lisboa, 17 de Janeiro de 1926; n.º 58, Lisboa, 21 de Fevereiro de 1926; n.º 70, Lisboa, 16 de Maio de 1926; n.º 114, Lisboa, 23 de Março de 1927; n.º 121, Lisboa, 8 de Maio de 1927; n.º 123, Lisboa, 22 de Maio de 1927; n.º 138, Lisboa, 4 de Setembro de 1927; n.º 142, Lisboa, 2 de Outubro de 1927. Salazar Diniz in *O Domingo Ilustrado*, n.º 112, Lisboa, 6 de Março de 1927; n.º 116, Lisboa, 3 de Abril de 1927; n.º 118, Lisboa, 17 de Abril de 1927; n.º 125, 5 de Junho de 1927; n.º 126, Lisboa, 12 de Junho de 1927; n.º 130, Lisboa, 10 de Julho de 1927; n.º 132, Lisboa, 24 de Julho de 1927; n.º 139, Lisboa, 11 de Setembro de 1927; n.º 140, Lisboa, 18 de Setembro de 1927; n.º 141, Lisboa, 25 de Setembro de 1927; n.º 149, Lisboa, 20 de Novembro de 1927. Serra Ribeiro in *O Domingo Ilustrado*, n.º 46, Lisboa, 29 de Novembro de 1925; n.º 49, Lisboa, 20 de Dezembro de 1925. Joaquim Silva Nogueira *O Domingo Ilustrado*, n.º 83, Lisboa, 15 de Agosto de 1926; n.º 85, Lisboa, 29 de Agosto de 1926; n.º 138, Lisboa, 4 de Setembro de 1927.

⁸⁹ Alberto Alves in *O Domingo Ilustrado*, n.º 130, Lisboa, 10 de Julho de 1927. Américo Ribeiro in *O Domingo Ilustrado*, n.º 128, Lisboa, 26 de Junho de 1927; n.º 129, Lisboa, 3 de Julho de 1927. Armando Ferreira in *O Domingo Ilustrado*, n.º 56, Lisboa, 7 de Fevereiro de 1926. F.Vieira in *O Domingo Ilustrado*, n.º 36, Lisboa, 20 de Setembro de 1925. F. Santos in *O Domingo Ilustrado*, n.º 3, Lisboa, 1 de Fevereiro de 1925. João Rodrigues in *O Domingo Ilustrado*, n.º 126, Lisboa, 12 de Junho de 1927. M. Seixas in *O Domingo Ilustrado*, n.º 142, Lisboa, 2 de Outubro de 1927. Ribeiro da Cunha in *O Domingo Ilustrado*, n.º 25, Lisboa, 5 de Julho de 1925. V. Ribeiro in *O Domingo Ilustrado*, n.º 21, Lisboa, 3 de Junho de 1925.

a partir do momento em que se consegue o fotógrafo Meurisse como correspondente de França⁹⁰.

Foram também estes fotografos que preencheram as outras páginas da revista com ocasionais retratos e paisagens, onde se revelava a limitada condição ilustrativa da fotografia e uma prática de profundos e castradores contornos pictorialistas⁹¹, que a Europa, por essa altura, já começava a abandonar. Estava-se, portanto, longe de conceitos e práticas como o de fotorreportagem, foto-séries ou mesmo de factografia, que se vinham a pensar e trabalhar noutros países, e até mesmo afastado dos diálogos gráficos exercitados nas páginas das revistas francesas, alemãs e soviéticas. Algo, de resto, compreensível tendo em conta que as máquinas fotográficas e o material de impressão então existente em Portugal, logo à partida, limitavam também os executantes mas a que a educação artística e o gosto pessoal desses fotógrafos parecia não querer contrapor.



Fig.17-21. Exemplos de páginas com colunas e secções regulares e contracapa. *O Domingo Ilustrado*, n.º 11, Lisboa, 29 de Março de 1925, pp.8-12.

(Um País enquadrado em) Capas e Contracapas

Voltando atrás, ao primeiro número, foi logo aí que se deixou claro que ao *O Domingo Ilustrado* “a política ser-lhe-á tão indiferente como às pombas bravas do arco da rua Augusta”, uma posição que seria reforçada na contracapa, quando afirmava, em jeito de máxima, que “Não faz campanhas – Publica toda a reclamação justa - Não tem política”⁹². Queriam, assim, demarcar-se das publicações politicamente situadas, ou comprometidas, e tentar aproximar-se dos moldes do que seria um magazine. No entanto, apesar desta recusa de uma agenda política, há, todo um conteúdo programático

⁹⁰*O Domingo Ilustrado* n.º 118, Lisboa, 17 de Abril de 1927; n.º126, Lisboa, 12 de Junho de 1927; n.º128, Lisboa, 26 de Junho de 1927; n.º130, Lisboa, 10 de Julho de 1927; n.º131, Lisboa, 17 de Julho de 1927; n.º133, Lisboa, 31 de Julho de 1927; n.º137, Lisboa, 28 de Agosto de 1927; n.º140, Lisboa, 18 de Setembro de 1927 ao n.º152, Lisboa, 11 de Dezembro de 1927; n.º154, Lisboa, 25 de Dezembro de 1927.

⁹¹ Sobre este assunto ver Baptista, Paulo, *A Casa Biel e as suas Edições Fotográficas no Portugal de Oitocentos*, Edições Colibri/IHA, Lisboa, 2010.

⁹²*O Domingo Ilustrado*, n.º 1, Lisboa, 18 de Janeiro de 1925. No segundo número, este slogan passaria da contracapa para a capa e, nos números seguintes, foi alternando entre capa e contracapa.

de contornos patrióticos e paternalista que vai sendo sucessivamente posto em prática e que foi efectivamente deixado por escrito por Carlos Malheiro Dias, no editorial a que já anteriormente nos referimos. Lia-se:

Não será o jornal de Lisboa ou do Porto – será o jornal de Portugal. Há-de diligenciar tornar-se necessário como a iluminação, a viação, o correio; e poderá, como nenhum outro, ensinar Portugal aos portugueses, pois que somos um país que não sabe ler-se a si próprio; tornar-se escola primária de bom gosto e patriotismo; transportar ideias e difundi-las como vento espalha o pólen. Então, *servindo*, dirigirá; *obedecendo*, guiará; despretensiosamente, educará.⁹³

Foi então, de forma subtil, através de relatos de testemunhas dos acontecimentos posteriormente tornados desenhos ou aguarelas e publicados na capa e/ ou contracapa da revista, que se registaram e se deram a ver, da forma mais sensacionalista possível, as instabilidades que se viviam no Portugal de então⁹⁴. Atente-se, por isso, e sucintamente, às que antecederam o 28 de Maio de 1926 e à instauração da ditadura militar, para, em jeito de enquadramento do país de então, percebermos que imagem se construiu de Portugal e do regime republicano⁹⁵.

No número 1, de 18 de Janeiro de 1925, na contracapa aparece a primeira de inúmeras ilustrações de denúncia social. Intitulado «A Parada da Fome», na legenda lia-se que “bandos de operários percorram a cidade pedindo pão com que matassem a fome”⁹⁶. Duas semanas depois, na capa do terceiro número, retratou-se a revolta de 31 de Janeiro no Porto que “teve aspectos de alta tragédia”⁹⁷. Quinze dias depois era a vez dos «Tumultos em Lisboa» serem capa, captados num desenho das “manifestações feitas ao governo demissionário (onde) houve em frente as janelas do ministério do Interior, correrias, descargas e no meio da confusão estalou uma bomba”⁹⁸. «A miséria em Lisboa» seria a contracapa no número 7, de 1 de Março de 1925, cuja capa

⁹³ *O Domingo Ilustrado*, n.º 1, Lisboa, 18 de Janeiro de 1925.

⁹⁴ Estas capas raramente foram assinadas à excepção dos primeiros números, da autoria B.B., que se pode assumir como abreviatura de (Leitão de) Barros e (Martins) Barata dado tratar-se da mesma caligrafia in *O Domingo Ilustrado*, n.º 10, Lisboa, 22 de Março de 1925. Além dessas, e dignas de nota, houve uma em que se publicou uma fotografia do poeta António Botto assinada pelo fotógrafo Mário Novais ainda em início de carreira in *O Domingo Ilustrado*, n.º 33, Lisboa, 30 de Agosto de 1925; Jaime Martins Barata assinou também uma capa in *O Domingo Ilustrado*, n.º 102, Lisboa, 26 de Dezembro de 1926; publicaram-se três de Alfredo Roque Gameiro in *O Domingo Ilustrado*, n.º 13, Lisboa, 12 de Abril de 1925; n.º 50, Lisboa, 27 de Dezembro de 1925; n.º 145, Lisboa, 23 de Outubro de 1927; e uma da sua filha, também aguarelista, Raquel Roque Gameiro in *O Domingo Ilustrado*, n.º 32, Lisboa, 23 de Agosto de 1925.

⁹⁵ Se no primeiro ano as contracapas davam continuidade à capa ou abordavam outro assunto relevante dessa semana, a partir do segundo ano estas, ocasionalmente, passaram a ser um espaço de publicidade, apresentando um arranjo gráfico diferente, mais cuidado, que o da restante revista.

⁹⁶ *O Domingo Ilustrado*, n.º 1, Lisboa, 18 de Janeiro de 1925.

⁹⁷ *O Domingo Ilustrado*, n.º 3, Lisboa, 1 de Fevereiro de 1925.

⁹⁸ *O Domingo Ilustrado*, n.º 5, Lisboa, 15 de Fevereiro de 1925.

reproduzia um dos assaltos aos “clubs elegantes”⁹⁹. No número seguinte registava-se o “crime do regimento de sapadores”¹⁰⁰. Mas mais interessante era a contracapa com “a trágica odisseia dos mutilados” cuja legenda era explícita: “Inutilmente os heróicos mutilados da guerra sobem as escadas do Parlamento, implorando com uma esmola aquilo que lhes é devido como um legítimo tributo. É uma ingratidão que a Pátria não sanciona e cuja responsabilidade os homens do governo não devem assumir”¹⁰¹. No número de 29 de Março desse ano era a vez do «Crime das Laranjeiras» figurar na revista¹⁰². Semanas depois apareceram os «Filhos da Noite», os piratas do Tejo¹⁰³. No número de 26 de Abril, ficou o registo da “madrugada trágica de 19 de Abril” com fotografias da revolta militar e do combate no Parque Eduardo VII¹⁰⁴. À contracapa voltavam os crimes, desta feita com o «assalto ao Bristol Club» pela Legião Vermelha. A violência continua em reconstituições dos ataques bombistas. Estes figuraram na contracapa do número de 3 de Maio de 1925¹⁰⁵ e o “atentado contra o comandante geral da polícia” foi desenhado para a capa do número de 24 de Maio desse ano¹⁰⁶.



Fig. 22. «A Parada da Fome» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 1, Lisboa, 18 de Janeiro de 1925, contracapa.

Fig. 23. «O Assalto aos Clubs Elegantes» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 7, Lisboa, 1 de Março de 1925, capa.

Fig. 24. «Na Madrugada Trágica de 19 de Abril» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 15, Lisboa, 26 de Abril de 1925, capa.

O combate de 19 de Julho na Ajuda foi na capa do número de 26 de Julho, com o título «A fúria dos vivos entre a paz dos mortos!»¹⁰⁷; a «horrível morte do polícia 1048» foi a capa de 16 de Agosto¹⁰⁸; e dia 20 de Setembro de 1925 foi a vez da morte de um “pobre operário” ser capa de revista, assassinato que levantava a questão de existir uma “nova legião vermelha”¹⁰⁹. Assuntos políticos voltariam a constar da contracapa da revista com um desenho dos oficiais envolvidos na revolta de 18 de Abril

⁹⁹ *O Domingo Ilustrado*, n.º 7, Lisboa, 1 de Março de 1925.

¹⁰⁰ *O Domingo Ilustrado*, n.º 8, Lisboa, 8 de Março de 1925.

¹⁰¹ *O Domingo Ilustrado*, n.º 8, Lisboa, 8 de Março de 1925.

¹⁰² *O Domingo Ilustrado*, n.º 11, Lisboa, 29 de Março de 1925.

¹⁰³ *O Domingo Ilustrado*, n.º 14, Lisboa, 19 de Abril de 1925.

¹⁰⁴ *O Domingo Ilustrado*, n.º 15, Lisboa, 26 de Abril de 1925.

¹⁰⁵ *O Domingo Ilustrado*, n.º 16, Lisboa, 3 de Maio de 1925.

¹⁰⁶ *O Domingo Ilustrado*, n.º 19, Lisboa, 24 de Maio de 1925.

¹⁰⁷ *O Domingo Ilustrado*, n.º 28, Lisboa, 26 de Julho de 1925.

¹⁰⁸ *O Domingo Ilustrado*, n.º 31, Lisboa, 16 de Agosto de 1925.

¹⁰⁹ *O Domingo Ilustrado*, n.º 36, Lisboa, 20 de Setembro de 1925.

de 1925¹¹⁰ e na contracapa de 8 de Novembro, onde se apela ao voto, numa ilustração legendada com as palavras de ordem: “Portugueses de hoje! Votai para poderdes exigir!”¹¹¹. O ano de 1925 termina com capas dedicadas à corrupção, onde se foca o caso da burla do Banco de Portugal e Angola¹¹².



Fig. 25. «A Fúria dos Vivos entre a Paz dos Mortos» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 28, Lisboa, 26 de Julho de 1925, capa.

Fig. 26. «A Nova “Legião Vermelha”?» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 36, Lisboa, 20 de Setembro de 1925, capa.

Fig. 27. «Ainda Não!» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 46, Lisboa, 29 de Novembro de 1925, capa.

O ano de 1926 começa com uma capa onde se reproduz em desenho o “horrível duelo nas ruas da Guarda entre dois oficiais do exército”¹¹³. No número de 1 de Fevereiro reconstitui-se essa “tarde de sangue que foi o início da época revolucionária e tumultuosa que temos vivido. A morte dum príncipe inocente e dum Rei que a História julga, já, com benevolência, abriram um caminho de excessos de que é vítima toda a Nação”¹¹⁴. Assim era entendido o sucedido, tal como se pôde ler na legenda da capa. A violência associada à política continua a fazer capas d’*O Domingo Ilustrado* e a 14 de Março de 1926 lê-se na capa um sarcástico “Viva a República!” e na legenda da cena de pancadaria que imprimem: “sports políticos num ginásio liceal sob a presidência de S. Francisco...”¹¹⁵. Na contracapa do número de 16 de Maio, a violência continua, desta vez no Parlamento¹¹⁶; e a capa do número seguinte ilustra a “guerra dos malmequeres brancos e dos cravos vermelhos” nas escadarias do mesmo local¹¹⁷.

A 6 de Junho de 1926, já com Ditadura Militar instaurada, é reproduzida, na capa, uma fotografia do general Gomes da Costa sobre desenho de bandeira onde se lia as palavras de ordem: “Este homem tem a força: Ajudemos este homem a salvar Portugal!”¹¹⁸. No interior, pela primeira vez, tinha-se uma reportagem fotográfica em que se fazia um aprofundamento significativo do assunto da capa. Nas páginas centrais

¹¹⁰*O Domingo Ilustrado*, n.º 34, Lisboa, 6 de Setembro de 1925.

¹¹¹*O Domingo Ilustrado*, n.º 43, Lisboa, 8 de Novembro de 1925.

¹¹²*O Domingo Ilustrado*, n.º 46, Lisboa, 29 de Novembro de 1925; *O Domingo Ilustrado*, n.º 48, Lisboa, 13 de Dezembro de 1925.

¹¹³*O Domingo Ilustrado*, n.º 51, Lisboa, 3 de Janeiro de 1926.

¹¹⁴*O Domingo Ilustrado*, n.º 55, Lisboa, 31 de Janeiro de 1926.

¹¹⁵*O Domingo Ilustrado*, n.º 61, Lisboa, 14 de Março de 1926.

¹¹⁶*O Domingo Ilustrado*, n.º 70, Lisboa, 16 de Maio de 1926.

¹¹⁷*O Domingo Ilustrado*, n.º 71, Lisboa, 23 de Maio de 1926.

¹¹⁸*O Domingo Ilustrado*, n.º 73, Lisboa, 6 de Junho de 1926.

foi impressa uma fotografia da “entrada triunfal do general Gomes da Costa e do seu estado-maior em Coimbra, no momento em que a Academia e o seu povo aplaudem o chefe do movimento militar”. Nas *Actualidades Gráficas* constaram mais seis fotografias desse momento e outras três dispersas pelo jornal. Para a contracapa foi ampliada uma fotografia da “conferência histórica de Coimbra”, onde participaram o general Gomes da Costa, o comandante Mendes Cabeçadas e o comandante Armando Ochôa. O 28 de Maio de 1926 e consequentes acontecimentos tiveram cobertura ao longo de quatro números dando a perceber a crença e expectativas nesse possível novo regime¹¹⁹.



Fig. 28-31. Reportagem fotográfica sobre o 28 de Maio de 1926, capa, interior e contracapa de *O Domingo Ilustrado*, n.º 73, Lisboa, 6 de Junho de 1926.

Depois de um período de instabilidade, que *ODomingo Ilustrado* fez questão de relatar pela negativa, desenhando-o, como vimos, em imagens de crimes, violência e corrupção onde supostamente ficava claro que o regime então em vigor não estava a funcionar, com a referida implantação da Ditadura Militar, a revista passa a defender e divulgar o momento político, deixando esse apoio explícito numa das capas. Além disso, e conforme se podia ler: “Procurando tirar ao nosso jornal o ar trágico que a repetição de registo de crimes lhe pode ter emprestado, iremos buscar outros assuntos que despertem igualmente a atenção do leitor”¹²⁰. A revista começou então a dar destaque a eventos sociais e outras formas de entretenimento - veja-se nesse sentido as Festas da Cúria, das quais, de resto, o director da revista fazia parte da organização, e que mereceu atenção durante seis números - mas também a acompanhar algumas das medidas implantadas pelo novo governo oferecendo-lhes imediatamente a capa¹²¹. Assim, no número de 25 de Julho de 1926, com o título «As Grandes Rusgas em Lisboa» ilustrava-se a prisão de vadios¹²²; no número de 16 de Junho de 1927, num

¹¹⁹ *O Domingo Ilustrado*, n.º 73, Lisboa, 6 de Junho de 1926 ao *O Domingo Ilustrado*, n.º 76, Lisboa, 27 de Junho de 1926.

¹²⁰ *O Domingo Ilustrado*, n.º 113, Lisboa, 13 de Março de 1926.

¹²¹ Sobre as Festas da Cúria ver *O Domingo Ilustrado*, n.º 124, Lisboa, 29 de Maio de 1927; n.º 127, Lisboa, 19 de Junho de 1927; n.º 132, Lisboa, 24 de Julho de 1927 ao n.º 135, Lisboa, 14 de Agosto de 1927. Deter-nos-emos sobre estas no Capítulo III.

¹²² *O Domingo Ilustrado*, n.º 80, Lisboa, 25 de Julho de 1926.

artigo intitulado «A Leva dos Cadastrados», dava-se conta de que “a fim de limpar Lisboa dum grande número de indivíduos, reputados incorrigíveis e contando inconcebíveis cadastros, acabam de partir grandes levadas para as colónias”¹²³; e no número de 17 de Julho de 1927, expunha-se “a caça às bruxas” onde se refere, acompanhado da devida ilustração, que “a polícia prendeu todas as “mulheres de virtude” que infestavam Lisboa”¹²⁴.



Fig. 32; 33. *O Domingo Ilustrado*, n.º128, Lisboa, 26 de Junho de 1927, capa e contracapa.
Fig. 34; 35. *O Domingo Ilustrado*, n.º 131, Lisboa, 17 de Julho de 1927, capa e contracapa.

Máquinas Novas, Revista Nova

No que diz respeito ao grafismo, apesar d’*O Domingo Ilustrado* afirmar ser essa uma das preocupações centrais, este era composto de forma convencional, simples, ordenado por colunas verticais, com espaço abertos para a ilustração ou ocasional fotografia, sempre “devidamente” emoldurada, na linha das suas contemporâneas *ABC* ou *Ilustração Portuguesa*. Ao longo dos 154 números a revista pouco se alterou graficamente, nunca apresentou inovações gráficas relevantes face ao que em Portugal se editava, à excepção de algumas fotocomposições de cariz publicitário e algumas capas onde se fizeram fotocomposições com a colagem de fotografias sobre os desenhos.

No entanto, com conhecimento de causa e uma visão determinada, Leitão de Barros e Martins Barata, investem numa viagem a França e Alemanha, com o intuito de renovar e aprofundar o conhecimento e domínio das artes gráficas¹²⁵. Suportada pelo Ministério da Instrução esta resulta na frequência de um curso em Frankenthal, em 1926, e na importação de novas tecnologias de impressão para o contexto da sua prática editorial, mais especificamente a rotogravura¹²⁶. Respondia-se, assim, à necessidade,

¹²³ *O Domingo Ilustrado*, n.º128, Lisboa, 26 de Junho de 1927.

¹²⁴ *O Domingo Ilustrado*, n.º 131, Lisboa, 17 de Julho de 1927.

¹²⁵ De acordo com *O Domingo Ilustrado*, n.º 87, Lisboa, 12 de Agosto de 1926, “Leitão de Barros deve partir para França e Alemanha no próximo dia 1 de Outubro, encarregado de uma missão gratuita oficial, de estudos de arte, pelo ministério da Instrução”.

¹²⁶ De acordo com a entrada *Barros, José Júlio Marques Leitão* de in Rosas, Fernando (dir.), Brito, J.M. Brandão de (dir.), *Dicionário História do Estado Novo*, volume I, Círculo de Leitores, Lisboa, 1996, página 93. E Tavares, Emília, *João Martins – Imagens de um tempo descritivo desolador*, Porto, Mimesis, 2001.

senão mesmo urgência, em remodelar o aspecto gráfico da revista que o próprio director admitia ser “pobre”¹²⁷. Mas se problemas técnicos e/ou económicos atrasavam esse progresso, a “revolta do Rato”, de 7 de Fevereiro de 1927, que resulta na destruição do arquivo, do depósito e da tipografia da revista, iria acelerar os desenvolvimentos que as artes gráficas em Portugal reclamavam¹²⁸.



Fig. 36. Fotografia das instalações da revista depois do bombardeamento in *O Domingo Ilustrado*, n.º 109, Lisboa, 13 de Fevereiro de 1927, capa.

Fig. 37. Imagens das máquinas de rotogravura importadas in *O Domingo Ilustrado*, n.º 153, Lisboa, 18 de Dezembro de 1927, contracapa.

Encomendadas as máquinas e remontada a oficina¹²⁹, no final de 1927 anunciava-se, pela primeira vez, que, finalmente “será impresso em Portugal um jornal em rotogravura”¹³⁰. No entanto, esta novidade técnica que tanto anunciaram ao longo de vários números iria ser posta em prática numa nova revista. No número de Natal, publicado a 25 de Dezembro de 1927, anuncia-se o fim d’*O Domingo Ilustrado*. Lia-se na explicação:

Aos nossos queridos leitores devemos uma explicação. O Domingo Ilustrado que tem cumprido a sua missão jornalística há cerca de três anos, e que, mercê duma já indiscutível simpatia da parte do público vem vingando com prosperidade, vai, brevemente cessar a sua publicação.

Mas não fechará as portas. Dará lugar a sua ausência, ao aparecimento de outro jornal – mais moderno, mais europeu, mais adequado a um país que, como o nosso, vive uma ansiosa hora de ressurgimento e de vontade de vencer.

O sucedâneo de O Domingo Ilustrado será um grande jornal – será mesmo o maior cometimento que em Portugal se tem feito em trabalhos similares.

¹²⁷ “O aspecto gráfico do nosso jornal, que é pobre, tem-nos sempre preocupado” in *O Domingo Ilustrado*, n.º 91, Lisboa, 10 de Outubro de 1926.

¹²⁸ Veja-se a “composição” exclusiva para *O Domingo Ilustrado* feita por três granadas de 75», como os próprios então descreveram, publicada na capa de *O Domingo Ilustrado*, n.º 109, Lisboa, 13 de Fevereiro de 1927.

¹²⁹ «Estamos preparando activamente as nossas novas instalações para que dentro de muito pouco tempo “O Domingo Ilustrado” dê o grande salto para o qual vimos trabalhando à muito» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 128, Lisboa, 26 de Junho de 1927.

¹³⁰ Na contracapa de *O Domingo Ilustrado* de 18 de Dezembro de 1927 é reproduzida uma fotografia das novas máquinas com a legenda “damos nesta página a reprodução duma das nossas maquinas que adquirimos e onde, dentro em breve será, pelos mais modernos processos de gravura, impresso o nosso DOMINGO. Pela primeira vez será impresso em Portugal um jornal em rotogravura.” in *O Domingo Ilustrado*, n.º 153, Lisboa, 18 de Dezembro de 1927.

O público, em breve, verá, o que pode a vontade e esforço e persistência de meia dúzia de rapazes que foram, desde o início, os fundadores, e os mantenedores desse pitoresco companheiro que tantas horas de preguiça domingueira, como em tantos momentos da nossa atribulada vida colectiva lhes levou ou o comentário alegre, ou a reconstituição viva e flagrante, da tragédia ou do sucesso.¹³¹

1.2. O Notícias Ilustrado, «O Grande “Ecran” da Vida Nacional»

O Notícias Ilustrado, seria esse o nome da nova publicação, foi anunciado três semanas depois, na primeira página do *Diário de Notícias*¹³². A revista, moderna, no sentido de contemporânea, modernista, nos múltiplos pontos de vista que ofereceria, e modernizadora, em termos técnicos, apresenta-se de uma forma simples e directa:

Vai ser o melhor e mais moderno jornal gráfico português, onde vibrará intensamente o espírito nacionalista, mostrando, focando e enaltecendo as belezas pátrias desconhecidas, tanto naturais como artísticas e morais. A par dos grandes acontecimentos da nossa terra e do estrangeiro, da mais ampla reportagem de actualidades, crítica, humorismo, teatro, sport, cinema, novelas inéditas e artigos de magazine firmadas pelos maiores nomes do jornalismo e literatura portuguesa, nas 16 páginas de magnífica gravura da nossa edição dos domingos passará palpitante, toda a vida portuguesa duma semana, não esquecendo os que longe da metrópole, nas plazas africanas, como nas nossas formidáveis colónias das duas Américas honram e engrandecem o bom nome de Portugal. O Notícias Ilustrado vai ser o grande “ecran” da vida nacional onde todos podem e devem ir vê-la.¹³³

1.2.1. “Cá Dentro”, em Portugal

Estas propostas não eram novas. Outras publicações, à sua maneira, foram propondo o mesmo - veja-se, por exemplo, a *Europa* (1925), *Ilustração* (1926-1939), *Civilização* (1928-1936), *Presença* (1927-1940), *Seara Nova* (1921-) e as já mencionadas *ABC*, *Ilustração Portuguesa* e *Contemporânea* - embora raramente o tenham conseguido. Retrospectivamente, num breve olhar sobre a década de 20, pode constatar-se que a maioria não conseguiu apresentar muito mais do que uma reorganização de esquemas antigos adaptados a novas possibilidades gráficas. Continuavam a ser revistas de forte pendor literário com pouco ou nenhum rasgo

¹³¹ *O Domingo Ilustrado*, n.º 154, Lisboa, 25 de Dezembro de 1927.

¹³² *Diário de Notícias*, n.º 22260, Lisboa, 17 de Janeiro de 1928, página 1.

¹³³ *Diário de Notícias*, n.º 22302, Lisboa, 29 de Fevereiro de 1928, página 1.

gráfico. As exceções seriam as capas onde “os artistas portugueses procuram criar o perfil lisboeta”, ou melhor dizendo, *da lisboeta*¹³⁴.



Fig. 38. *ABC*, Lisboa, 3 de Fevereiro de 1927, capa.

Fig. 39. *ABC*, n.º 353, Lisboa, 1927, capa.

Fig. 40. *Ilustração*, n.º 70, Lisboa, 16 de Novembro de 1928, capa.

Fig. 41. *Bertrand Magazine*, n.º 6, Lisboa, Junho de 1927, capa.

Fig. 42. *Europa*, n.º 1, Lisboa, Abril de 1925, capa.

Mas bastava folhear o interior para se constatar as contradições entre capa e conteúdo, que raramente fazia jus ao que se imaginava a partir desses desenhos. As páginas continuavam cheias de palavras, colunas, algum grafismo e poucas fotografias e olhando com atenção para estas percebia-se que nem as mulheres eram assim como as desenhavam nem Lisboa era a cidade cosmopolita que os artistas, muitas vezes viajados, queriam que fosse. No que diz respeito às imagens do resto do país, tal como impressas nessas páginas, o abismo face à capa era ainda maior.

Imitações de importações que a custo tentavam inovar, como constata a historiadora Maria Helena Freitas (n. 1958), cedo se percebeu o “comportamento do grande público, que tranquilamente consome restos de um programa naturalista, de mais fácil e saborosa digestão”¹³⁵, preso aos “hábitos seculares da raça”¹³⁶ como descreveria o então jornalista António Ferro (1896-1956), e em tentativas de agradar “a novos e a velhos” os magazines acabariam por fazer cedências ou terminar. Mesmo que hoje em dia se possa afirmar que estes magazines “foram o que de melhor houve em Portugal (e só em Lisboa, é claro) e de mais significativo, em hipótese de cidade”¹³⁷, a verdade é que, como constataavam na altura os editores do que viria a ser *ONotícias Ilustrado*,

¹³⁴ Maria Helena Freitas, «Imagens e Miragens de uma Década» in Acciaiuoli, Margarida; França, José-Augusto; Freitas, Helena de; Rodrigues, António, *O Grafismo e Ilustração dos Anos 20*, Fundação Calouste Gulbenkian /Centro de Arte Moderna, Lisboa, Janeiro, 1986

¹³⁵ Maria Helena Freitas, «Imagens e Miragens de uma Década» in Acciaiuoli, Margarida; França, José-Augusto; Freitas, Helena de; Rodrigues, António, *O Grafismo e Ilustração dos Anos 20*, Fundação Calouste Gulbenkian /Centro de Arte Moderna, Lisboa, Janeiro, 1986

¹³⁶ António Ferro, «Vida» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 7 de Maio de 1932, página 1.

¹³⁷ José-Augusto França, «Breve Intróito aos Anos Vinte» in Acciaiuoli, Margarida; França, José-Augusto; Freitas, Helena de; Rodrigues, António, *O Grafismo e Ilustração dos Anos 20*, Fundação Calouste Gulbenkian /Centro de Arte Moderna, Lisboa, Janeiro, 1986

havia um “atraso manifesto” da indústria dos magazines e revistas ilustradas. Como se chamava a atenção no *Diário de Notícias*, não existia

entre nós um único jornal gráfico moderno, feito por processos técnicos aperfeiçoados, que registe, graficamente, nas suas várias modalidades, a vida nacional, dando-lhe distinção e elegância, animando-o com a projecção de magníficas gravuras em páginas duma revista brilhante, europeia, civilizada, no género dessas magníficas edições que são o “Welkly-Times” [*Weekly Times*] ou a “Velt Spighel” [*Der Welt Spiegel*].¹³⁸

Esse remeter para o panorama europeu em termos de publicações periódicas não era inocente. Admitindo e reclamando-os como influência queria-se com isso, desde logo, fazer frente ao panorama nacional acima descrito. E apresentando-se com o objectivo claro de dar “à vida portuguesa a nota de civilização contemporânea e europeia que lhe falta”¹³⁹, apoiado na rotogravura, *O Notícias Ilustrados* sabia exactamente a direcção a seguir.

“Lá Fora”, na Europa

Desde o início da década de 20 que se assistia a uma “mudança de atitude do público perante a vida que veio a beneficiar as revistas ilustradas”, como descreve Kurt Korff (1877-1938), então editor da revista *Berliner Illustrirte Zeitung* (1892-1945), num artigo publicado em 1927 sobre o panorama editorial alemão. Afirmava-se, segundo o mesmo, uma nova forma de «ver a vida “através do olhar”» e uma consequentemente surgia a “necessidade de uma visualidade”. Como constata,

uma vez que a vida se tornou mais agitada, e ao indivíduo menos disponível deixou de poder possível folhear uma revista tranquilamente, tornou-se necessário encontrar uma forma mais nítida, mais eficiente de representação visual, uma que mantivesse o seu impacto sobre o leitor, mesmo que ele só o tivesse fugazmente ao folhear de páginas da revista.

Tornava-se então necessário, ou mesmo obrigatório, “fazer a transição para a forma de relatar através da própria imagem”¹⁴⁰.

¹³⁸ *Diário de Notícias*, n.º 22260, Lisboa, 17 de Janeiro de 1928. Além da *Weekly Times* e da *Welt Spiegel*, o mesmo artigo referencia ainda a *Cine Ulison*, *Miroir des Sports* e a *ABC* madrilena.

¹³⁹ *Diário de Notícias*, n.º 22262, Lisboa, 19 de Janeiro de 1928, página 1.

¹⁴⁰ De acordo com a fonte consultada: «It was the change in the public's attitude toward life that worked to the benefit of the illustrated magazines. The magazines of earlier decades essentially published more or less comprehensive texts that were illustrated by pictures. Sometimes it was also vice versa: an explanatory text was written for an existing picture. But only when seeing life “through the eye” began to play a more significant role did the need for visual observation become so pressing that it was possible to make the transition to the picture itself as the report. (...) To the extent that life became more hectic, and the individual was less

Passando a fotografia para primeiro plano, mais do que a mera reprodução destas, as revistas ilustradas começaram a explorar as possibilidades inerentes à sua suposta veracidade e legibilidade universal. Graças aos progressos técnicos na área da impressão criavam-se e activam-se novos conceitos como os de fotorreportagem e fotomontagem em que, como o nome indica, a fotografia passava a ser o elemento central e narrativo. Esta mudança gráfica, técnica e conceptual representaria uma “importante inversão histórica”, como caracterizou Roland Barthes (1915-1980) num artigo de 1961¹⁴¹. Pela primeira vez, a fotografia deixava de ser meramente ilustrativa e a palavra passava a submeter-se-lhe, servindo para “sublimar, patetizar ou racionalizar”, para “carregar a imagem, conferindo-lhe uma cultura, uma moral, uma imaginação”¹⁴². Como constata o referido ensaísta nesse artigo sobre texto e imagem fotográfica na imprensa, nessa alteração da hierarquia texto-imagem as palavras tornavam-se “parasitas da imagem” servindo para conotá-la de outros sentidos¹⁴³.

Nestas novas formas de narrativa visual assistia-se então, nas páginas das revistas ilustradas, a uma interacção inédita entre o jornalismo e as artes gráficas, como só a rotogravura poderia permitir. A imprensa, que cada vez mais operava segundo critérios de “objectividade e sensacionalismo”¹⁴⁴, passava então a explorar a imagem, trabalhando-a de forma isolada, montada ou em diálogo com o grafismo, de modo a conseguir a envolvimento do espectador na acção captada transformando-se, por isso, num espectáculo quase cinematográfico.

As revistas alemãs *AIZ* (1921-1938), *Berliner Illustrierte Zeitung* (1892-1945), *Gebrauchsgraphik* (1924-1938), *Münchener Illustrierte Presse* (1925-1944), as soviéticas *Новый ЛЕФ* (*Novyi Lef*) (1927-1929) e *СССР на стройке* (*USSR in Construction*)

prepared to leaf through a magazine in a quiet moment, to that extent it became necessary to find a sharper, more efficient form of visual representation, one which did not lose its impact on the reader even if he only glanced fleetingly at the magazine page by page.» in Kurt Korf, «*The Illustrated Magazine*», in Dimendberg, Edward; Jay (ed.), Martin, Kaes (ed.), Anton (ed.), *The Weimar Republic Sourcebook*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1994, p. 646. Inicialmente publicado em *Funzig Jahre Ullstein* (1877-1927), Berlin, 1927, pp. 279-303.

¹⁴¹De acordo com a fonte consultada: “Firstly, the text constitutes a parasitic message designed to connote the image, to ‘quicken’ it with one or more second-order signifieds. In other words, and this is an important historical reversal, the image no longer *illustrates* the words; it is now the words which, structurally, are parasitic on the image. The reversal is at cost: in the traditional modes of illustration the image functioned as an episodic return to denotation from a principal message (the text) which was experienced as connoted since, precisely, it needed an illustration; in the relationship that now holds, it is not the image which comes to elucidate or ‘realize’ the text, but the latter which comes to subliminate, patheticize or rationalize the image” de acordo com Roland Barthes, «The Photographic Message» in Barthes, Roland, *Image-Music-Text*, London, Fontana Press, 1977, página 25.

¹⁴²De acordo com a fonte consultada: “the text loads the image, burdening it with a culture, a moral, an imagination” de acordo com Roland Barthes, «The Photographic Message» in Barthes, Roland, *Image-Music-Text*, London, Fontana Press, 1977, página 26.

¹⁴³De acordo com Roland Barthes, “sometimes, however, the text produces (invents) an entirely new signified which is retroactively projected into the image so much so as to appear denoted there” de acordo com Roland Barthes, «The Photographic Message» in Barthes, Roland, *Image-Music-Text*, London, Fontana Press, 1977, página 27.

¹⁴⁴Como refere José Tengarrinha, em Portugal foi sobretudo com o início do *Diário de Notícias* (1864-) que o jornalismo passou a tomar contornos de indústria e a sua prática a reger-se pelos critérios mencionados. Citando: “o jornal agora é que tem de procurar o público, descer ao seu nível, adivinhar-lhe os gostos e apetites, mesmo os mais baixos, ir ao encontro da sua mentalidade. (...) O jornal passa a ser, portanto, uma *mercadoria*.” Tengarrinha, José, *História da Imprensa Periódica Portuguesa*, Portugal Editora, Lisboa, 1965, páginas 195 e 196.

(1930-1941) e a francesa *VU* (1928-1940), foram algumas das publicações ilustradas onde se assistiu à alteração de paradigma e onde se viveu esse novo modo de ver. E foram essas revistas, e muitas outras carregadas de imagens que invadiam os quiosques da Europa na década de 20, com que Leitão de Barros teve contacto nas suas viagens, absorvendo as propostas, inspirando-se e copiando o que melhor lhe convinha ou apetecia para o seu *O Notícias Ilustrado*¹⁴⁵.



Fig.43. *Berliner Illustrierte Zeitung*, 1929, capa.

Fig.44. *USSR in Construction*, 1932, capa.

Fig. 45. *Novyi Lef*, n.º 8, Agosto, 1928, capa.

Fig. 46. *Gebrauchsgraphik*, Berlim, Dezembro, 1928, capa.

Fig. 47. *AIZ*, n.º 40, 4 de Outubro de 1934, capa.

Além disso, em paralelo com as revistas, decorreram uma série de exposições ligadas a essas transformações da indústria tipográfica, da imprensa e da fotografia. Foi o caso da *Pressa – Internationale Press-Ausstellung des Deutschen Werkbund* que esteve patente em Colónia entre Maio e Outubro de 1928 e onde foi exibido o “photo-fresco” dos artistas soviéticos El Lissitzky (1890-1941), Gustav Klutssis (1895-1938) e Sergei Senkin (1894-1963), entre outros dispositivos que exploravam a fotomontagem em toda a sua potencialidade, através da ampliação e diálogos com estruturas arquitectónicas que obrigavam o espectador a ter uma postura activa¹⁴⁶; a *Film und Foto*, patente em Estugarda entre Maio e Julho de 1929, centrada na camara fotográfica, “o mais criativo dos instrumentos contemporâneos”, nas novidades e possibilidades técnicas e conceptuais da imagem e da sua montagem, assim como da sua reprodutibilidade¹⁴⁷; e as não tão notórias, mas igualmente relevantes na sua especificidade, *Wohin Geht Die Neue Typographie* (Berlim, 1929), dedicada à “nova

¹⁴⁵ Leitão de Barros faz duas grandes viagens na década de 20, mais precisamente em 1926 e 1929. A primeira com o intuito de renovar as artes gráficas, a segunda focado no cinema. Em ambas tem uma estadia prolongada em Paris e Berlim. Sobre as publicações periódicas europeias editadas na década de 20 e 30 ver Fernandez, Horácio, *Fotografia Publica – Photography in Print (1919-1939)*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2000.

¹⁴⁶ Sobre a *Pressa* e a participação soviética ver Ribalta, Jorge (org.), *Public Photographic Spaces: Exhibitions of Propaganda from Pressa to The Family of Man* (cat.), Barcelona, MACBA, 2009, páginas 62-106; Tupitsyn, Margarita, *El Lissitzky: Beyond the Abstract Cabinet: Photography, Design, U.S.A.*, Yale University Press, 1999.

¹⁴⁷ Ribalta, Jorge (org.), *Public Photographic Spaces: Exhibitions of Propaganda from Pressa to The Family of Man* (cat.), Barcelona, MACBA, 2009, páginas 108-147 e Altshuler, Bruce, *Salon to Biennial - Exhibitions that Made Art History, Volume 1: 1863-1959*, London, Phaidon Press, 2008, páginas 217-236.

tipografia”, a *Die Photomontage* (Berlim, 1931), centrada na fotomontagem e a *Die Neue Werbung* (Essen, 1931) sobre publicidade¹⁴⁸.



Fig. 48; 49. Pormenores do foto-mural exposto no Pavilhão Soviético na exposição *Pressa* (1928) tal como reproduzido no catálogo então editado.



Fig. 50-52. Pavilhão soviético na exposição *Film und Foto* (1929)

Foi com conhecimento de tudo isto, muito em primeira mão, que o director da nova revista quis “fazer caminhar o nosso país, (...) obrigá-lo a acompanhar o mundo na sua marcha de progresso e (...) fazê-lo quebrar esta atitude de triste espectador do que se faz lá fora”¹⁴⁹. Com a “preocupação de completar a fisionomia da nossa vida pública” e com o objectivo “de enriquecer a nossa expressão de país civilizado e europeu”¹⁵⁰, como se pôde ler numa coluna publicada a 16 de Março de 1928 na primeira página do *Diário de Notícias*, *ONotícias Ilustrado*, seria

Um jornal consciente do seu fim: Bem informar, na sua máxima expressão gráfica, tudo o que se vai desenrolando pela vida fora, documentando, assim, nos seus múltiplos aspectos, todo o vibrar destas horas irrequietas e tumultuosas, sempre com inédita e – quantas vezes! – imprevistas expressões. (...) uma leitura sadia e educativa (...) a prosa será, como todo o jornal, breve e cativante, moderna e amena (...) precursor de uma nova modalidade na imprensa portuguesa e –

¹⁴⁸ Outras exposições organizadas na segunda metade da década de 20: *International Exhibition of Applied and Industrial Modern Arts* (Paris, 1925), *Berlin Advertising Fair* (Berlim, 1925), *Leipzig Booktrades Exhibition* (Leipzig, 1927), *Internationale Reklame Mess* (Berlim, 1929) e já na década de 30 a *Stockholm Exhibition* (Stockholm, 1930) e a *Die Kamera* (Berlim, 1933).

¹⁴⁹ *Diário de Notícias*, n.º 22317, Lisboa, 15 de Março de 1928.

¹⁵⁰ *Diário de Notícias*, n.º 22317, Lisboa, 15 de Março de 1928.

como acima dizemos – um autêntico acontecimento para a história das artes gráficas de Portugal.¹⁵¹

Seria a “nota de civilização” e, mais do que qualquer outra publicação até então, e até posteriormente, seria um magazine feito realmente, e finalmente, de “folheamentos, velocidades, instantâneos, títulos, falas, imagens”, como só as novas técnicas modernas de impressão, trazidas para Portugal pela equipa responsável pela revista, poderiam permitir¹⁵². Investindo numa linguagem acessível, que todos pudessem compreender seria “um jornal que poderá circular em todos os lares, desde o mais humilde casa do operário ao mais opulento palácio”¹⁵³, assim como de uma “nova classe média”¹⁵⁴.

A Rotogravura

A primeira grande novidade d’*O Notícias Ilustrado* foi a técnica de impressão que usou como base: a rotogravura. Desconhecida do grande público em Portugal, foi também na primeira página do *Diário de Notícias*, que regularmente anunciava a futura revista, que se deu a saber que «o processo que vai ser usado é aquele a que os franceses chamam “rotogravure”, os espanhóis “hueco gravado” e os alemães “tiefdruck”»¹⁵⁵ e que em português teria o nome de ocogravura que, com o tempo, seria substituído por rotogravura. A tradução inicial viria ainda a dar nome à própria gráfica, Ocogravura, Lda que viria a dar origem, pouco depois, à Neo-Gravura¹⁵⁶.

Aprendida por Leitão de Barros e Jaime Martins Barata durante a já referida estadia em Frankenthal, em 1926, é o último quem explica o processo, de uma forma simples:

A rotogravura é exactamente o oposto da fotogravura. Aqui a gravura é constituída por uma rede de pequenas cavidades, de *profundidades* variáveis, proporcionalmente aos valores da fotografia, as quais levam sempre um maior ou menor *volume* de tinta *líquida*, que será depositada no papel no acto da impressão. Quanto mais funda for a cavidade, maior é o volume de tinta e maior será o negro. Nos meios-tons as cavidades são menos cavadas, e cada vez menos até às meias tintas

¹⁵¹ *Diário de Notícias*, n.º 22318, 16 de Março de 1928.

¹⁵² Margarida Acciaiuoli, «As Capas das Revistas e Magazines» in Acciaiuoli, Margarida; França, José-Augusto; Freitas, Helena de; Rodrigues, António, *O Grafismo e Ilustração dos Anos 20*, Fundação Calouste Gulbenkian /Centro de Arte Moderna, Lisboa, Janeiro, 1986.

¹⁵³ *Diário de Notícias*, n.º 22260, Lisboa, 17 de Janeiro de 1928.

¹⁵⁴ *Diário de Notícias*, n.º 22305, Lisboa, 3 de Março de 1928.

¹⁵⁵ *Diário de Notícias*, n.º 22262, Lisboa, 19 de Janeiro de 1928.

¹⁵⁶ «Em português tal processo não tem ainda um nome definitivo, mas com mais propriedade poder-se-lhe-á chamar “ôcogravura” assim, a única casa que entre nós o executa tomou esse nome, e é a Ocogravura, Lda., de cujas esplêndidas oficinas sairá, como primeira obra jornalística, *O Notícias Ilustrado*.» in *Diário de Notícias*, n.º 22262, Lisboa, 19 de Janeiro de 1928, página 1.

leves. E como há sempre um maior ou menor depósito de tinta na escala da gravura, a série de tons é perfeita, desde os negros mais fundos até aos claros, assegurando assim a escala contínua dos valores fotográficos sem perda de pormenor. Sendo a tinta da rotogravura uma tinta líquida, levada em volume às cavidades da gravura, ao ser depositada no papel, cada pequena gota funde-se com as suas vizinhas, ligando-se entre si, do que resulta a anulação da rede que as separa. O aspecto que resulta deste facto é o de continuidade, o de aveludado.¹⁵⁷

Esta técnica contrapunha-se, portanto, aos habituais dois cilindros e ao processo de dupla impressão que restringiam a organização da página ao formato de grelha composta por linhas horizontais e verticais uma vez que, a partir daí, seria possível a inclusão de fotografia e texto num único cilindro. Isto reflectir-se-ia numa nova noção da página em termos de unidade espacial e consequente organização e possibilidades de composição gráfica em que inúmeros elementos e estruturas tornavam-se passíveis de ser combinados.

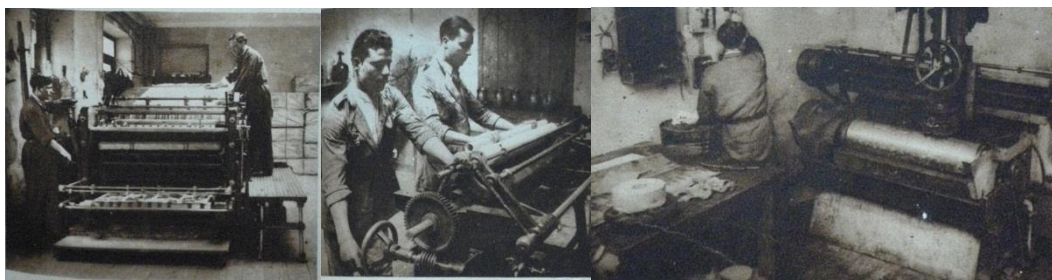


Fig. 53-55. As máquinas de impressão da revista in «Como se faz O Notícias Ilustrado» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 39, Lisboa, 10 de Março de 1929.

Começando pelo *bloco de texto*, com o novo processo este deixa de ser obrigatoriamente construído de cima para baixo e da esquerda para direita dentro de uma estrutura quadrada ou rectangular. A rotogravura possibilita o seu trabalho como matéria plástica, como mais um elemento compositivo que pode ser colocado em qualquer local da página e com a orientação desejada – acabaria por explorar sobretudo as diagonais -, em interacção com estruturas geométricas e elementos gráficos ou estruturais, como a fotografia ou desenho. Idealmente, ou teoricamente, o artigo escrito, neste diálogo com o grafismo, a nível de informação, pouco passaria a acrescentar ao que as fotografias narravam e o título e a legenda teriam um papel com maior importância, mais do que o texto, uma vez direccionariam as leituras.

¹⁵⁷ Jaime P. Martins Barata in *Inquérito ao Livro - volume II*, Seara Nova, Lisboa, 1944, página 144. Sobre este processo de impressão ver ainda Frizot, Michel; Veigy, Cedric de, *VU – The Story of a Magazine that Made an Era*, London, Thames & Hudson, 2009, páginas 292-299.



Fig. 56-59. “A secção de retoque”, “A montagem do jornal”, “Impressionando a matriz”, “Um detalhe da tipografia” in «Como se faz O Notícias Ilustrado» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 39, Lisboa, 10 de Março de 1929.

Atendendo aos restantes elementos, com a rotogravura os *títulos* deixariam de ser obrigatoriamente construídos a partir de caracteres previamente compostos, podendo ser desenhados como uma ilustração apresentando-se até, por vezes, com o seu interior trabalhado com gradações cromáticas, alternâncias de preto e branco ou preenchido com padrões ou com elementos gráficos anexados. Através desse trabalho o título poderia introduzir a temática e a abordagem de uma forma gráfica.

A *legenda*, por outro lado, considerada um elemento menor no todo da página passava a servir apenas, e é nesse sentido que é aqui abordada, como um mero instrumento de identificação e contextualização que, na sua imediatez e brevidade, ajudaria a direccionar a leitura da imagem em termos de conteúdo.

A par destes elementos que se conjugavam e dialogavam entre si, a rotogravura tornaria possível o trabalho de *estruturas gráficas* para auxiliar ou complementar a concepção da página. Estas poderiam ser linhas, formas geométricas ou desenhos variados e funcionariam tanto como elemento estruturante como decorativo mas também como dinamizador da página, possibilitando a criação de ritmos, e orientar da leitura do todo.

No que diz respeito ao principal elemento da página, a *fotografia*, entendendo que a sua prática, uso e recepção em Portugal foi-se alterando, é importante traçar aqui, sucintamente, os seus desenvolvimentos tal como publicada em periódicos, de forma a perceber o seu estatuto, trabalho e impacto na forma como foi praticada n’*ONotícias Ilustrado*.

1.2.2. Percursos da fotografia em Portugal

Sustentando o breve percurso que se segue em três dos estudos existentes em Portugal sobre o assunto – referimo-nos aos de António Sena¹⁵⁸, do historiador Jorge Pedro Sousa (n.1967)¹⁵⁹ e do historiador de arte Paulo Baptista (n.1960)¹⁶⁰ –, podemos organizar as mudanças de estatuto da fotografia até 1928, data de publicação d’*O Notícias Ilustrado*, em três pontos distintos, mesmo não o sendo, para uma mais fácil organização e leitura. A saber, e cronologicamente, a fotografia como curiosidade científica; a fotografia como documento, auxiliar de práticas artísticas e como ilustração; e a fotografia como fonte de informação e elemento narrativo.

a)Curiosidade Técnica

O primeiro ponto, correspondente ao período em que a fotografia é vista como uma curiosidade técnica e científica, pode ser balizado entre 1839 - data do seu aparecimento em Portugal, e não é por acaso que a sua primeira exibição pública é inserida numa Exposição Industrial¹⁶¹ -, e 1878 - ano em que é publicado o primeiro número da *Occidente* (1878-1915), revista que inaugura o uso da fotografia na imprensa. Nesses anos, como o título de um artigo da *Revista Litterária* de Março de 1839 deixa claro, a fotografia foi entendida como um “desenho obtido pela luz”, “sem socorro a lápis”¹⁶². No entanto, lentamente foi ganhando expressão como prática amadora mas ainda não como artística, além de que, a par disso, a comunidade científica começou a usar a fotografia como forma de registo em pesquisa. Contudo, como constata António Sena, “a complexidade de alguns processos, além dos seus

¹⁵⁸ Sena, António, *História da Imagem Fotográfica em Portugal*, 1839-1997, Porto Editora, Porto, 1998.

¹⁵⁹ Sousa, Jorge Pedro, *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*, Universidade Fernando Pessoa, Porto, 1998.

¹⁶⁰ Baptista, Paulo, *A Casa Biel e as suas Edições Fotográficas no Portugal de Oitocentos*, Edições Colibri/IHA, Lisboa, 2010. Acrescente-se a estas três teses as seguintes dissertações de mestrado: Barrocas, António José de Brito Costa, *Arte da Luz Dita – Revistas e Boletins. Teoria e Prática da Fotografia em Portugal (1880-1900)*, Dissertação de Mestrado em Teoria da Arte, Lisboa, Universidade de Lisboa – Faculdade de Belas Artes, 2006; Figueiredo, Filipe André Cordeiro de, *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa da 1ª Metade do Século XX: o caso exemplar de Domingos Alvão* (Dissertação de Mestrado em História da Arte. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciauli de Brito), Lisboa, F.C.S.H. – U.N.L., 2000; Baptista, Maria Emília Moreira Tavares Samora, *João Martins (1898-1972) : imagens de um tempo "descritivo desolador"* (Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciauli de Brito), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2000. Ver ainda a posterior edição comercial Tavares, Emília, *João Martins – Imagens de um tempo descritivo desolador*, Porto, Mimesis, 2001. Acrescente-se ainda Siza, M. Teresa (org.); Séren, Maria do Carmo, *Tripé da Imagem: O Porto e os seus Fotógrafos*, Porto, Porto Editora, 2001; Tavares, Emília (coord.), *Batalha de Sombras: Coleção de Fotografia Portuguesa dos anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado*, Vila Franca de Xira, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira/ Museu do Neo-Realismo, 2009; Tavares, Emília (coord.), *Joshua Benoliel, 1873-1932 : repórter fotográfico*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2005; Vicente, António Pedro, *Carlos Relvas: fotógrafo 1838-1894 : contribuição para a história da fotografia em Portugal no século XIX*, Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

¹⁶¹ De acordo com Sena, António, *História da Imagem Fotográfica em Portugal*, 1839-1997, Porto, Porto Editora, 1998, página 34.

¹⁶² Citado in Sena, António, *História da Imagem Fotográfica em Portugal*, 1839-1997, Porto, Porto Editora, 1998, página 16. Sobre fotografia científica ver ainda Costa, Fernanda Madalena (org.); Jardim, Maria Estela (org.), *100 Anos de Fotografia Científica em Portugal (1839-1939): Imagens e Instrumentos*, Lisboa, Edições 70, 2014.

custos, não propiciavam a sua difusão” e, por isso, “raramente nos primeiros dez anos de vida da fotografia atingiu sequer os meios industriais”¹⁶³.

b) Documento e Elemento Ilustrativo

É apenas em 1878, na acima referida *Occidente – Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro* que se começa a fazer uso da fotografia para elaborar as gravuras publicadas¹⁶⁴. “Segundo uma photographia de” lia-se na legenda, dando conta da sua capacidade de registo e da relação particular que estabelece com a realidade, assim como do seu potencial como auxiliar na composição de imagens para posterior publicação¹⁶⁵. Além disso, esse suposto carácter objectivo, neutro, *análogo da realidade* para remeter-mos aqui novamente a Roland Barthes, fez com que, por essa altura, se comesse a usar a fotografia com propósitos etnológicos, registando o país, com os seus monumentos, paisagens e tipos.

Foi aliando esse entendimento e propósito a uma abordagem comercial que, nesse final de século XIX, começaram a ser publicados os primeiros álbuns fotográficos, das quais se destaca o *Caminhos de Ferro do Douro*, tal como evidenciado no estudo de Paulo Baptista, assim como *A Arte e a Natureza em Portugal* (1901-1907)¹⁶⁶. Esta última obra, que tinha o objectivo concreto de “tornar Portugal conhecido” tornar-se-ia, de certa forma, precursora da “missão nacionalista” d’*ONotícias Ilustrado*, como veremos mais adiante. Com melhor ou pior qualidade, dependendo sempre dos desenvolvimentos e domínio técnico, mais concretamente dos métodos de reprodução gráfica e da qualidade de papel, foram estas as abordagens – documento e auxiliar de ilustração - que prevaleceram nas décadas seguintes.

No que diz respeito à imprensa periódica, e de acordo com o levantamento feito por António Sena, foi nas revistas *Mundo Ilustrado* (1878), *Algarve Ilustrado* (1880-1881) e *A Arte Photographica* (1884) que se começaram a publicar regularmente fotografias. Caracterizando-as, estas foram quase sempre de tendência pictorialista e presas às composições da pintura de género. Outras revistas seguiram-se-lhes, enraizando essa prática que se prolongou, pelo menos, até à *Ilustração Moderna* (1926-

¹⁶³ Sena, António, *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, Porto Editora, Porto, 1998, página 21.

¹⁶⁴ De acordo com Jorge Pedro Sousa em *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*, em 1862 “é publicado a *Revista Pittoresca e Descritiva de Portugal*, sob a direcção de Joaquim Possidónio Narciso da Silva (...) que consagra um grande espaço à fotografia arquitectónica”. À data presente ainda não me foi possível acedê-la.

¹⁶⁵ Poder-se-ia ainda aqui referir relativamente a esse estatuto de documento, de registo do referente e da ocorrência, o facto de a partir daqui a fotografia servir também propósitos científicos e judiciais.

¹⁶⁶ Sobre estes álbuns ver Baptista, Paulo, *A Casa Biel e as suas Edições Fotográficas no Portugal de Oitocentos*, Edições Colibri/IHA, Lisboa, 2010, Parte II, Capítulo III.

1932), a revista que, segundo o referido, “representa o apogeu da foto-zinco-gravura em Portugal e uma das últimas manifestações da fotografia naturalista/ pictorialista de que Domingos Alvão foi mestre”¹⁶⁷. Mesmo que esta revista, nessa década de vinte, já não despertasse grande interesse face aos magazines ilustrados editados e importados, o certo é que os mais de quarenta anos de “fotografias descritivas e estáticas” e de “monotonia dos retratistas profissionais” habituaram os leitores a esse tipo de imagens, ditando e fixando um gosto que, de resto, atravessaria todo o século até aos dias de hoje¹⁶⁸.

c) De Elemento Informativo a Elemento Narrativo

É no âmbito das novas revistas ilustradas de teor jornalístico que, no século XX, a fotografia passa a ser entendida como uma componente informativa, além de ilustrativa. Em 1906 a *Ilustração Portuguesa* inicia a sua segunda série impulsionando a difusão da fotografia em Portugal, fazendo-a chegar a um público mais abrangente¹⁶⁹. Autodescrita como “revista semanal dos acontecimentos da vida portuguesa”¹⁷⁰, pela sua direcção passaram figuras como Carlos Malheiro Dias e o futuro director do Secretariado de Propaganda Nacional, António Ferro, pelas equipas fotógrafos como Joshua Benoliel (1873-1932) e, entre outras dezenas de colaboradores, Leitão de Barros¹⁷¹. Semanalmente foram aí publicadas dezenas de reportagens onde se dava a conhecer a “vida social, vida política, vida artística, vida literária, vida mundana, vida sportiva, vida doméstica” do país, em diálogos regrados entre texto e fotografia, onde esta complementava a informação escrita, fazendo o leitor visualizar os factos narrados, auxiliando a sua leitura.

A partir de 1907 começam-se também a publicar fotografias em jornais de grande tiragem, mais precisamente n’*O Comércio do Porto* (1854-2005), que imprime a sua primeira fotografia a 2 de Fevereiro, e no *Diário de Notícias* (1864 -), a 27 de Julho desse mesmo ano¹⁷². Explorada nas suas potencialidades ilustrativas e conotativas, e já

¹⁶⁷ Sena, António, *Uma História da Fotografia*, I.N.C.M., Lisboa, 1991, página 80.

¹⁶⁸ Nos excertos citados António Sena referindo-se especificamente à fotografia de Carlos Relvas, Bastos, Eduardo Novaes, Augusto Bobone entre outros. Ver Sena, António, *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, Porto Editora, Porto, 1998.

¹⁶⁹ A primeira série data de 1903-1906. Embora também seja composta por fotografias nesta exerce um papel menor ou secundário comparativamente com as ilustrações, desenhos, gravuras e até mesmo que o texto. Com a segunda série a fotografia passa realmente a ser a componente com maior peso ditando de certa forma a composição da página.

¹⁷⁰ *Ilustração Portuguesa*, segunda série, n.º 1, Lisboa, 26 de Fevereiro de 1906.

¹⁷¹ As fotografias deste último chegaram a ser reproduzidas nas páginas d’*O Notícias Ilustrado* em artigos sobre “os outros tempos”. Sobre Joshua Benoliel ver o catálogo *Joshua Benoliel, 1873-1932: repórter fotográfico*, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 2005.

¹⁷² De acordo com Sousa, Jorge Pedro, *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*, Universidade Fernando Pessoa, Porto, 1998.

não apenas no seu “infra-saber”¹⁷³, a fotografia era agora sinónimo de objectividade passando, por isso, a ser encarada e trabalhada como um elemento informativo¹⁷⁴.

Um Novo Olhar

Embora não haja documentação escrita que clarifique a abordagem de Leitão de Barros aos fotógrafos que então colaboravam na sua revista, ou que explicita o papel que se queria conferir à fotografia, há, no entanto, entrelinhas e divagações que acabam por ser reveladoras. Por exemplo, quando se anunciava no *Diário de Notícias* a futura revista *O Notícias Ilustrado*, ficava claro a consciência que o director da revista tinha relativamente às possibilidades narrativas da imagem e ao seu estatuto como um registo de factuais com veracidade. Conforme se lia na primeira página desse jornal: “quantos factos importantes não passam despercebidos porque, na impossibilidade de serem fixados, em toda a sua expressão gráfica, pelos jornais diários, o público não os vê, assim, com toda a clareza de verdade”¹⁷⁵. A fotografia então tida como uma “evidência concreta”, se quisermos remeter para os escritos dessa altura do teórico russo Serguei Tret’iakov (1892-1937)¹⁷⁶, era “a imagem literal dos feitos ou sua correspondência em palavras”, conforme resume Josep Renau (1907-1982), fotógrafo espanhol e editor da revista ilustrada *Nueva Cultura* (1935-1937)¹⁷⁷. Unanimemente considerada inquestionável – o referente supostamente real assim a tornava¹⁷⁸, além que o deslumbramento era superior à sua problematização – ao ser publicada numa revista ou jornal, e conferida uma pretensão jornalística, a fotografia passava a ser informativa e, em breve, graças a novas tecnologias de captação e impressão, tornar-se-ia narrativa. A revista ilustrada francesa *VU* resumia o estatuto da fotografia nesses anos no seu mote editorial: “O texto explica, a fotografia prova”¹⁷⁹.

¹⁷³De acordo com Roland Barthes, no livro-ensaio *Câmara Clara*, «a Fotografia é contingência pura e não pode ser mais do que isso (é sempre alguma coisa que é representada) (...) ela revela imediatamente esse “pormenores” que constituem o próprio material do saber etnológico (...) Ela permite atingir um infra-saber» in Barthes, Roland, *A Câmara Clara*, Edições 70, Lisboa, 1981, página 51.

¹⁷⁴De acordo com Roland Barthes no artigo “The Photographic Message” in Barthes, Roland, *Image-Music-Text*, London, Fontana Press, 1977.

¹⁷⁵*Diário de Notícias*, n.º 22402, Lisboa, 11 de Junho de 1928.

¹⁷⁶Sergei Tret’iakov, «From the Photo-Séries to Extended Photo-Observation» in *October*, n.º 118, Fall, 2006, página 77.

¹⁷⁷Citado em Fernandez, Horácio, *Variaciones en Espana: Fotografia y Arte* (1900-1980), CAAM/ MARCO, Madrid, 2004, página 99. Sobre o uso da fotografia nas revistas periódicas ilustradas em Espanha ver Mendelson, Jordana, *Revistas y Guerra 1936 – 1939* (cat.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007. Sobre Josep Renau ver o catálogo *Josep Renau – Fotomontador*, Valencia, IVAM, 2006.

¹⁷⁸Remetemos aqui, mais uma vez, para “Câmara Clara” de Roland Barthes onde o autor descreve como ao observar uma fotografia e exercendo esta “o efeito de uma experiência, a da intensidade, (...) confundir verdade e realidade numa única emoção, na qual colocava a partir de então a natureza – o génio – da fotografia, uma vez que nenhum retrato pintado, admitindo que parecesse «verdadeiro», podia impor (...) a existência real do seu referente” in Barthes, Roland, *A Câmara Clara*, Edições 70, Lisboa, 1981, página 110.

¹⁷⁹Sobre a revista *VU* e sobre a fotografia na imprensa periódica ver Veigy, Cedric de, *Vu – The Story of a Magazine that Made an Era*, London, Thames & Hudson, 2009.

Centrando-nos agora na fotografia tal como foi vista impressa nas páginas d'*O Notícias Ilustrado*, tendo a revista começado a ser publicado em 1928, podemos falar de uma nova geração de fotógrafos, que vem suceder aos da *Ilustração Portuguesa*- alguns até com relações de parentesco, caso de Joshua e Judah Benoliel e dos irmãos Novais - e de uma “nova visão”. Com acesso a material técnico recente – mais leve, mais fácil de montar e manusear e de mais rápida velocidade captação do acontecimento – estes fotógrafos lentamente começam a romper com a anterior “tradição fotográfica”. Trabalham novos enquadramentos através da exploração de componentes geométricas ocultas e linhas de força, sobretudo diagonais; procuram ritmos através de padrões; estabelecem relações, diálogos ou mesmo hierarquias dentro do assunto a fotografar, de acordo com a visão que se tem e leitura que se quer promover; e arriscam em ângulos fotográficos mais arrojados ou inéditos, ao colocar a câmara a vários níveis de altura e posições, caso picados e contra-picados¹⁸⁰.



Fig. 60. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 133, Lisboa, 28 de Dezembro de 1930.

Fig. 61. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 26, Lisboa, 9 de Dezembro de 1928.

Fig. 62. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 121, Lisboa, 5 de Outubro de 1930.

Fig. 63. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 292, Lisboa, 14 de Janeiro de 1934.

Através do uso de diversas lentes, que permitem uma maior ampliação ou uma maior abertura de campo, alteram escalas e dimensões proporcionando novas experiências de percepção e a redescoberta dos objectos ou assuntos fotografados; explorando as velocidades de captação decompõe o movimento em fracções mínimas, de milésimos de segundo, dando a ver dinâmicas até então imperceptíveis.



Fig. 64. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 85, Lisboa, 26 de Janeiro de 1930.

Fig. 65. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 68, Lisboa, 29 de Setembro de 1929.

Fig. 66. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 49, Lisboa, 19 de Maio de 1929.

¹⁸⁰A título de exemplo, veja-se as fotografias em contra-picado ou onde são usados diferentes ângulos conjugados com diagonais desenhadas in *O Notícias Ilustrado*, n.º 26, Lisboa, 9 de Dezembro de 1928, contracapa; *O Notícias Ilustrado*, n.º 93, Lisboa, 23 de Março de 1930, contracapa.

Embora o desporto não seja particularmente relevante para o argumento central da tese é preciso salientar que foi nas fotorreportagens desportivas, possivelmente as melhores páginas da revista, que se viu uma maior actualidade e inovação em termos fotográficos, sobretudo na forma como foi feita a captação dos movimentos, ritmos e tensões próprias das práticas desportivas, no trabalho das geometrias dos conjuntos mas também dos exercícios isolados, registados a partir de uma observação atenta aos corpos e às máquinas – caso do motociclismo. Refira-se ainda que foi nestas páginas desportivas que se experimentaram e exercitaram a construção de um género de imagens que depois fariam parte da propaganda do regime, especialmente caras a dois organismos em particular – Mocidade Portuguesa e Legião Portuguesa -, para quem, de resto, Leitão de Barros irá realizar documentários, como veremos adiante.

De Acordo com o Plano: Fotorreportagem e Fotomontagem

Atendendo à fotografia impressa e vista nas páginas da revista, é preciso referir que posteriormente ao acto de fotografar houve muitas vezes um trabalho de composição. Conjugando a necessidade de realidade ou de, pelo menos, realismo, com uma nova noção de página como espaço de possível interacção entre a fotografia, grafismo e texto, criaram-se diálogos, narrou-se ou aprofundou-se visualmente acontecimentos e ideias¹⁸¹. Pondo em prática uma nova forma de escrita assente num conceito e ferramenta inédita - a montagem - a fotografia foi impressa intacta ou cortada e colada, ampliada ou diminuída, retocada, trabalhada em conjunto com outras através da sobreposição e dupla exposição, em diálogo com elementos gráficos como estruturas geométricas, linhas, grelhas, ilustrações e caracteres tipográficos¹⁸². Fazendo uso destas técnicas e possibilidades, activaram-se duas práticas chave para o novo tipo de jornalismo e artes gráficas mas também, em última instância, os mecanismos centrais da propaganda dos novos regimes europeus. A saber: a fotorreportagem e a fotomontagem.

¹⁸¹ O estatuto da fotografia geralmente sofre alterações da sua relação com a(s) realidade(s) depois de convulsões –pós- I Guerra Mundial ou pós-Revolução, no caso russo . Num artigo intitulado «Russland und Fotografie», escrito para o catálogo daquela que foi uma exposição seminal para a divulgação da chamada “nova fotografia”, a *Film und Foto* (Estugarda, 1929), o seu autor, Vitaly Zhemchuzhny, traça as alterações sucintamente que se processaram. Citando-o: «Pre-revolutionary Russian photography was primarily so-called “artistic” photography. This expression was usually understood to refer to those numerous still-lives, landscapes and portraits in which the photographer slavishly copied the methods of painting and did his utmost, both in composition and distribution of light and shadow as well as in the fashioning of the surface, to achieve the effect of a painting. During the revolution, a great demand arose for documentary photography. What the masses wished to see was not dead still-lives and landscapes but the true, living face of reality” Vitaly Zhemchuzhny, “Russia and Photography” in *International Film and Photo Exhibition of the Deutscher Werkbund* (cat.), Stuttgart, 1929 citado in Ribalta, Jorge (org.), *Public Photographic Spaces: Exhibitions of Propaganda from Pressa to The Family of Man* (cat.), Barcelona, MACBA, 2009, página 114.

¹⁸² Sobre estes e outros sinais de modernidade em termos de publicações periódicas ver Lavin, Maud (org.), Teitelbaum, Matthew (org.), *Montage and Modern Life (1919-1942)*, The MIT Press Boston/ The Institute of Contemporary Art, Cambridge Massachusetts, 1992, página 55.

Remetendo para o contexto internacional, começando pela fotorreportagem, tal como descreve o escritor e teórico vanguardista russo Osip Brik (1888-1945), num artigo intitulado «From Painting to the Photograph», esta consiste num processo de enquadramento e reenquadramento de fotografias de forma a poderem ser conjugadas de acordo com directrizes, ideias ou ideologias para posteriormente serem publicadas¹⁸³. Explorando a suposta objectividade e capacidade informativa da fotografia e construída com base numa estrutura narrativa, a fotorreportagem teve como base dois conceitos que interessa desde já perceber: o de *photo-series* e o de *extended photo-observations*. Partindo da referida noção da possibilidade, e até legitimidade, de construção de realidades através conjugação de imagens consoante o plano pré-definido, de uma forma sucinta, as *photo-series* consistiam “num inventário de imagens com uma preocupação quantitativa através do qual era possível ao leitor sintetizar uma imagem composta do objecto”¹⁸⁴. As *extended photo-observation*, seguindo o mesmo princípio inventorial, passava, no entanto, por uma preocupação com a “percepção qualitativa do processo”, sendo que “a diferença crítica entre ambos é o elemento do tempo”, presumindo, portanto, uma relação mais prolongada com o objecto, acompanhando-o em diferentes situações¹⁸⁵. A fotorreportagem conjuga e explora, de forma mais simples e directa, tanto na prática como nos resultados, estas duas abordagens mais conceptuais. Além disso, e conforme constata o autor das duas citações anteriores, o construtivista e colaborador assíduo das já mencionadas revistas *Lef* e *Novyi Lef* Sergei Tret'iakov, através destes mecanismos operatórios é possível construir a imagem do indivíduo e estabelecer a relação, ou dependência, deste do ambiente circundante. Aprofundando sobre o potencial da fotorreportagens afirmava, inclusivamente, que estas, em última instância, visam, e cumprem, a função de inserir o indivíduo na sociedade. Cruzando-se e esbatendo-se as fronteiras entre ambos, na sua opinião, através de alegorias visuais traçava-se ali, na fotografia impressa no papel, a relação directa e comprometida do leitor com os acontecimentos captados, em que o indivíduo passa a fazer parte do país, da nação, do Estado. No caso português, mesmo que os artistas gráficos não tenham enverado por essas vias de contornos mais teóricos, houve quem concebesse e

¹⁸³ Osip Brik, «From Painting to Photography» in Phillips, Christopher (org.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings (1913-1940)*, New York, Metropolitan Museum of Art / Aperture, 1989, pp. 227-233. Originalmente publicado em *Novyi Lef*, n.º 3, 1928, pp. 29-33.

¹⁸⁴ Na tradução consultada: “quantitative inventory of pictures out of which the viewer synthesizes a composite image of the object”. In Sergei Tret'iakov, «From the Photo-Séries to Extended Photo Observation» in *October*, n.º 118, Fall, 2006.

¹⁸⁵ Sergei Tret'iakov, «From the Photo-Séries to Extended Photo Observation» in *October*, n.º 118, Fall, 2006.

publicasse n' *O Notícias Ilustrado* propostas visualmente semelhantes às atrás descritas¹⁸⁶.



Fig. 69. «Lisboa Misteriosa e Nocturna» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 36, Lisboa, 17 de Fevereiro de 1929.

Fig. 70. «A Feira da Ladra» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 45, Lisboa, 21 de Abril de 1929.

Fig. 71. «Circo! Circo! Circo!» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 34, Lisboa, 3 de Fevereiro de 1929.

A par da fotorreportagem, *O Notícias Ilustrado* introduz e desenvolve outra técnica gráfica e conceptual inédita em Portugal, até mesmo em termos artísticos: a fotomontagem¹⁸⁷. Resumidamente, e no que diz respeito à técnica, esta consiste na junção – corte e colagem ou sobreposição - de duas ou mais fotografias num mesmo plano, de acordo com uma perspectiva e/ou um propósito do autor. Relativamente às fotografias, estas podem ser tiradas pelo próprio artista, por outros, cedidas, apropriadas ou encontradas. Embora tenha como ponto de partida e base a fotografia, a fotomontagem, pode incluir outros elementos na sua composição como o desenho, estruturas geométricas ou texto, sob a forma de título ou legenda. A nível conceptual a fotomontagem pressupõe a interacção do leitor, e assenta no seu nível de informação e cultura bem como na sua capacidade de ligação de elementos e de extracção de novos significados.

Embora inicialmente a fotomontagem tenha estado ligado a pesquisas e trabalhos das vanguardas artísticas rapidamente foi apropriada por práticas comerciais, caso da publicidade, assim como políticas, caso da propaganda impressa¹⁸⁸. Abandonando os elementos abstractos com que inicialmente trabalhavam a favor de imagens mais imediatas, estas passam a permitir ao leitor uma identificação rápida das temáticas e a relacionar-se efectivamente com o que vêem. Ao longo da década de 20 e 30 assiste-se a uma contínua depuração desta técnica ao ponto do historiador, crítico de arte e fotógrafo Franz Roh (1890-1965), no seu álbum fotográfico de 1929 *Foto-*

¹⁸⁶ Sobre a história da fotorreportagem ver Sousa, Jorge Pedro, *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*, Universidade Fernando Pessoa, Porto, 1998.

¹⁸⁷ Sobre fotomontagem ver: Ades, Dawn, *Photomontage*, London, Thames & Hudson, 1986; Frizot, Michel, *Photomontage: Experimental Photography Between the Wars*, London, Thames & Hudson, 1991; Sudhalter, Adrian; Roldan, Deborah, *Photomontage Between the Wars 1918-1939*, Spain, Fundacion Juan March, 2012; Teitelbaum, Matthew, *Montage and Modern Life: 1919-42*, Massachusetts, MIT Press, 1992.

¹⁸⁸ Não nos deteremos na fotomontagem publicitária por não ser relevante para esta tese no entanto fica a referência como exemplo de uma das práticas da fotomontagem também recorrente em Portugal.

Auge/Oeil et Photo/Photo-Eye, de forma quase retrospectiva, constatar que a fotomontagem “originada no futurismo e no dadaísmo tem vindo a ser gradualmente clarificada e simplificada. Fotomontagem, que anteriormente era uma destruidora das formas, (...) agora demonstra uma construção sistemática e uma moderação e calma quase clássica”¹⁸⁹. Num estudo recente a historiadora Margarita Tupitsyn (n.1955) consolida esta leitura, remetendo para o caso soviético. Citando,

Klutsis transformou a natureza da prática da fotomontagem. Deixou de ser uma técnica formalista e tornou-se uma ferramenta “extra-estética” somente para servir objectivos propagandísticos. Como resultado, artistas como Klutsis e Senkin separaram-se da ideia convencional de criador e tomaram uma posição semelhante às dos gráficos anónimos de livros políticos que praticavam a montage pouco depois da Revolução.¹⁹⁰

Analisando a sua prática em Portugal nesses anos, a ausência de escritos teóricos ou programáticos tornam difícil perceber a abordagem dos seus executores. O único registo existente que refere a fotomontagem é uma entrevista de 1941, feita por uma revista dedicada à fotografia, a *Objectiva* (1937-1945), ao fotógrafo Mário Novais, colaborador d’*O Notícias Ilustrado* e um dos responsáveis pelos álbuns de propaganda e dispositivos expositivos. Nesta, mesmo não entrando em pormenores conceptuais, explica a técnica propriamente dita:

Habitualmente, o processo decorre, mais ou menos nestes termos: há um determinado tema a realizar, fazem-se, então, séries de fotografias adequadas que podem ser, segundo as circunstâncias, vinte ou mais «clichés» diferentes. Ampliam-se para formatos pequenos e entregam-se ao decorador.

Termina aqui a primeira fase do trabalho fotográfico. A composição cabe ao decorador. Quando este, depois, nos apresenta a «maquete» terminada, começa então a segunda fase. Aqui, há dois caminhos a seguir: ou se reproduz a «maquete» e se amplia o negativo, ou ampliamos cada foto, de *per si*, à escala da «maquete», cortamos os positivos e colamos. Prefiro o último sistema porque o primeiro nunca dá perfeito. No fundo, cifra-se a uma simples reprodução com todos os defeitos ampliados numa vasta proporção. Falta-lhe sempre a frescura e o natural.

¹⁸⁹No original “(...) form took rise from futurism and dadaism, and has gradually been clarified and simplified. Photomontage, formerly a demolition of form, a chaotic whirl of blown up total appearance, now shows systematic construction and an almost classic moderation and calm” Franz Roh in *Foto-Auge/Oeil et Photo/Photo-Eye*, Éditions du Chêne, Paris, 1973(tradução da minha responsabilidade).

¹⁹⁰No original “Klutsis completely transformed the nature of photomontage practice. It stopped being a formalist technique and became an “extra-aesthetic” tool solely serving propagandistic goals. As a result the artists like Klutsis and Senkin separated themselves from the conventional idea of a creator, and instead took a position similar to that of anonymous political book designers who had practiced montage soon after the Revolution”, Margarita Tupitsyn, «From the Politics of Montage to the Montage of Politics» in Lavin, Maud (org.), Teitelbaum, Matthew (org.), *Montage and Modern Life (1919-1942)*, The MIT Press Boston/ The Institute of Contemporary Art, Cambridge Massachusetts, 1992, página 91(tradução da minha responsabilidade).

Repare que à primeira vista o sistema da reprodução parece aconselhável, sempre que a ampliação final não seja demasiado grande. (...)

Procuro conseguir negativos perfeitos, isto é, bem definidos, de densidades iguais e de grão fino – qualidades basilares. Às vezes sou forçado a trabalhar com «clichés» executados por várias pessoas que não foram feitos expressamente para fotomontagens. Ressentem-se por isso de erros de fase traduzidos por densidades desiguais. Seja como for, a impressão tem de ser equilibrada, quero dizer, o tom da prova final deve ser igual, uniforme.¹⁹¹

Como se percebe, quer através da resposta quer através do seu trabalho tal como impresso em publicações ou exposto, há uma compreensão, assimilação e prática da fotografia como uma nova linguagem para as massas. Na sua suposta imediatez, objectividade e veracidade, a fotografia é entendida por este fotógrafo, e pressume-se que por outros da mesma geração, como uma matéria passível de ser trabalhada de acordo com um plano, recomposta de forma a criar um novo todo que responda com as necessidades do que se quer construir. Como constata Mário Novais, “os efeitos que se conseguem pela fotomontagem não se comparam com quaisquer outros. São mais sugestivos, prendem e encantam, acima de tudo, pela noção de realismo. Como sabe, só a fotografia nos pode dar fielmente essa noção de realismo”¹⁹².



Fig. 72. «As Grandes Escolas Modernas» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º3, Lisboa, 1 de Julho de 1928, contracapa.

Fig. 73. «Não Sacrifiquemos Mais Inocentes» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 7, Lisboa, 29 de Julho de 1928, capa.

Fig. 74. Publicidade in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 22, Lisboa, 11 de Novembro de 1928, contracapa.

Fig. 75. «Assistência Pública e Particular» (pormenor) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 155, Lisboa, 31 de Maio de 1931.

Fig. 76. «Hitler: comédia, farsa, tragédia e drama na Alemanha de Hoje» (pormenor) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 336, Lisboa, 18 de Novembro de 1934.

Fig. 77. «Soldados Novos» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º356, Lisboa, 7 de Abril de 1935, capa.

Mesmo que hoje não se saiba concretamente se Leitão de Barros, aquando das suas viagens de 1926 e 1929 à Alemanha e a Paris, viu ou não as já referidas exposições *Pressa e Film und Foto*, é certo que teve contacto directo com estas realidades gráficas através do consumo das inúmeras revistas ilustradas que se vendiam em qualquer banca

¹⁹¹ Mário Novais in M.de Jesus Garcia, «Mário Novaes concede-nos uma entrevista e dá-nos uma lição de Foto-Montagem» in *Objectiva*, n.º 25, Lisboa, Julho de 1941, pp. 8-10.

¹⁹² Mário Novais in M.de Jesus Garcia, «Mário Novaes concede-nos uma entrevista e dá-nos uma lição de Foto-Montagem» in *Objectiva*, n.º 25, Lisboa, Julho de 1941, pp. 8-10.

e até mesmo de publicações literárias cujas capas consistiam em fotomontagens¹⁹³. Atendendo às fotomontagens propriamente ditas, tal como impressas n' *ONotícias Ilustrado*, apesar de não reclamarem uma herança directa do construtivismo ou de outras vanguardas, estas demonstram influências e põe em prática semelhantes propostas artísticas. No entanto, é posta em prática como uma técnica, na sua vertente de técnica tipográfica, reprodutível, ela vem na sua forma mais clássica, tal como descreveu o acima citado Franz Roh, depurada, deliberadamente homogénea e legível, se possível unívoca, mas provavelmente mais apelativa para o público em geral. Ou seja, estava-se já longe das múltiplas fragmentações vanguardistas de Dada ou do Construtivismo. Este formalismo estético é também sintomático da relação do fotógrafo com a fotografia. Remetendo novamente para a entrevista a Mário Novais publicada na revista *Objectiva*, fica aí registada a sua posição: “não porque me sinta incapaz de criar – tal capacidade nunca me faltou, felizmente – mas porque sentimos repugnância em metermos a tesoura naquilo que gostamos”. Preferia que “esse trabalho seja feito por outra pessoa – por um pintor ou por um decorador – para sermos mais consentâneos com a finalidade a que se propõem as montagens”¹⁹⁴.

Além das técnicas, interessa também fixar nas suas finalidades. Estendendo o espectro além das práticas comerciais e jornalísticas, coincidindo a introdução da montagem em Portugal com o erguer do novo regime, porque publicada na imprensa dita jornalística, ela adquire imediatamente, porque era esse o quotidiano, um cariz político. Não como uma “arma política”, como reclamava (Berlim) Dada, muito menos como uma “solução para a crise da representação” mas talvez como uma resposta para a crise identitária do país, para colmatar a “necessidade de construir representações icónicas para uma nova audiência de massas” a que o historiador de arte Benjamin Buchloh (n.1941) se refere no seu artigo seminal sobre estas práticas e relações, «From Faktura to Factography»¹⁹⁵. Como tal, exercitaram-se ali, nas páginas da revista, sobretudo nos últimos anos, discursos visuais que serviram para responder, de forma imediata, às necessidades imagéticas do novo regime, ou pelo menos do seu Secretariado de Propaganda, e montar essa “fachada” para o país que se reclamava noutras páginas. Simultaneamente, este formalismo estético, ou “classicismo”, “regresso

¹⁹³ Relativamente a esta influência soviética há ainda uma referência numa carta escrita a António Ferro a respeito do álbum *Portugal 1934* onde demonstra a intenção de concretizá-lo à semelhança dos soviéticos, mas também dos italianos. Sobre este assunto debruçar-nos-emos no final deste capítulo.

¹⁹⁴ Mário Novais in M.de Jesus Garcia, «Mário Novais concede-nos uma entrevista e dá-nos uma lição de Foto-Montagem» in *Objectiva*, n.º 25, Lisboa, Julho de 1941, páginas 8 a 10.

¹⁹⁵ Buchloh, Benjamin, «From Faktura to Factography» in *October*, n.º 30, Autumn, 1984, página 95

à ordem”, tivesse havido desordem, vinha ao encontro das apetências dos leitores portugueses por programas naturalistas e pictorialistas, tal como temos vimos vindo a frisar desde o início deste capítulo. Voltaremos a estes assuntos mais adiante.

1.2.3. Os Primeiros Ensaios

Expostas as técnicas e estabelecidos os conceitos, voltemos ao *O Notícias Ilustrado*. Reconstruindo e adaptando a gráfica d’*O Domingo Ilustrado* às novas máquinas adquiridas na Alemanha, esta teria Leitão de Barros, Jaime Martins Barata e João Correia de Oliveira (1881-1960) como os principais responsáveis e João Vicente Sampaio a assumir o cargo de gerente¹⁹⁶. A secção tipográfica foi chefiada por José Pena e contou com Francisco Correia como tipógrafo, António Pereira como gravador, José Pedro Martins Barata como responsável pela parte técnica da rotogravura, Júlio Santos como impressor, Hermano Baptista como artista retocador, V. Rodrigues, entre outros fotógrafos, como o responsável pelas “duplas impressões”, numa equipa que na altura do primeiro aniversário já contava com, pelo menos, trinta e três funcionários além de inúmeros colaboradores externos¹⁹⁷.

a) A Folha Espécime

A 13 de Fevereiro de 1928 foi anunciada a distribuição de uma “folha espécime” do que viria a ser *O Notícias Ilustrado*. Seria uma dupla página em que, segundo uma descrição de época, «uma das páginas representa a tábua central do famoso tríptico de Nuno Gonçalves, a outra é dedicada aos nossos “boy scouts”, o que corresponde a duas notas jornalísticas bem diferentes, o desporto e a arte nacional. Assim, o espírito bem nacionalista do grande jornal ilustrado que em breve sairá fica já demonstrado»¹⁹⁸. Uma semana depois, a 19 de Fevereiro, , no corso de Carnaval que desfilou na Avenida de Liberdade, em Lisboa, foi então feita a distribuição de dezenas de milhares de cópias desta folha. Esta foi, com entusiasmo,

¹⁹⁶De acordo com *Diário de Notícias*, n.º 22262, Lisboa, 19 de Janeiro de 1928. João Vicente Sampaio volta a ser referido como “distinto técnico” e como “gravador muito apreciado, que esteve longo tempo nas oficinas de *O Século* e que é hoje proprietário e director da Fotogravura Nacional” in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 40, Lisboa, 17 de Março de 1929. Sobre a aquisição das máquinas de rotogravura ver Jaime Martins Barata in *Inquérito ao Livro - volume II*, Seara Nova, Lisboa, 1944, página 141. Sobre a instalação das máquinas ver *Diário de Notícias*, n.º 22262, Lisboa, 19 de Janeiro de 1928 e *Diário de Notícias*, n.º 22317, Lisboa, 15 de Março de 1928. De acordo com este periódico esta instalação envolveu um complicado processo técnico uma vez que Lisboa “sem água corrente e pressão necessária e sem corrente eléctrica de voltagem rigorosamente regular” impedia o funcionamento normal e contínuo da gráfica, e daí o hiato entre a viagem e compra das máquinas e o início do seu uso. Ver *Diário de Notícias*, n.º 22262, Lisboa, 19 de Janeiro de 1928 e *Diário de Notícias*, n.º 22317, Lisboa, 15 de Março de 1928.

¹⁹⁷Como se pode ver na fotografia tirada aquando da celebração do primeiro aniversário, tal como publicada in *O Notícias Ilustrado*, n.º 40, Série II, Lisboa, 17 de Março de 1929. Sobre a equipa ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 40, Lisboa, 17 de Março de 1929; n.º 330, Lisboa, 7 de Outubro de 1934; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 356.

¹⁹⁸*Diário de Notícias*, n.º 22287, Lisboa, 13 de Fevereiro de 1928.

recolhidão só pelo povo que, instintivamente, tinha a noção do valor da oferta, mas pelas pessoas de categoria e posição social que acorriam com alvoroço a solicitar a magnífica gravura, que, encurtada e emoldurada, fica bem na casa mais rica. Centenas de oficiais do exército, professores, artistas e até dois automóveis ministeriais pediram “specimens”, tendo por duas vezes sido reforçada a distribuição com quinze mil exemplares¹⁹⁹.

Além dessas reimpressões, a 21 de Fevereiro foi feita ainda mais uma para ser entregue com o *Diário de Notícias*²⁰⁰. A 29 de Fevereiro anunciam ainda mais uma impressão para ser distribuída pelo país inteiro²⁰¹.

b) O Anteprimeiro Número

Duas semanas depois, a 16 de Março, foi finalmente anunciada a venda do anteprimeiro número d’*O Notícias Ilustrado* afirmando-se o lançamento da revista como um “acontecimento que há-de ficar registado na história das artes gráficas portuguesas”²⁰². No dia seguinte, sábado 17 de Março, no topo da primeira página do *Diário de Notícias* foi publicado uma missiva em jeito de aviso: “Receber todos os domingos o *Notícias Ilustrado* é ter uma visita de civilização, de espírito, de interesse e de novidade. Guardá-lo é armazenar o repositório mais completo da vida contemporânea”. A acompanhar, publicou-se uma reprodução da capa e mais uma coluna onde é afirmada a sua “fisionomia de um jornal semanal tipicamente europeu e civilizado”. Colmatava-se, finalmente, de acordo com o autor, a carência que Portugal tinha de um jornal “moderno, misto de magazine e de documentário”²⁰³.

Esse anteprimeiro número foi posto à venda nessa mesma tarde de sábado, inicialmente apenas em Lisboa, Porto e Coimbra, esgotando imediatamente. Foram feitas mais duas tiragens²⁰⁴, chegando, no dias seguintes, à Póvoa do Varzim, Coimbra, Azambuja e Braga²⁰⁵. O sucesso de vendas da revista foi sendo sempre propagandeado no *Diário de Notícias*²⁰⁶ e as tiragens progressivamente aumentadas, não sendo, no entanto, referido, nem no jornal nem na revista, o número exacto destas²⁰⁷. Face a todo este êxito, diziam-se orgulhosos “tanto como profissionais da imprensa, tanto como

¹⁹⁹*Diário de Notícias*, n.º 22294, Lisboa, 20 de Fevereiro de 1928.

²⁰⁰*Diário de Notícias*, n.º 22294, Lisboa, 20 de Fevereiro de 1928.

²⁰¹*Diário de Notícias*, n.º 22302, Lisboa, 29 de Fevereiro de 1928.

²⁰²*Diário de Notícias*, n.º 22318, Lisboa, 16 de Março de 1928.

²⁰³*Diário de Notícias*, n.º 22319, Lisboa, 17 de Março de 1928.

²⁰⁴*Diário de Notícias*, n.º 22320, Lisboa, 18 de Março de 1928.

²⁰⁵*Diário de Notícias*, n.º 22321, Lisboa, 19 de Março de 1928.

²⁰⁶*Diário de Notícias*, n.º 22329, Lisboa, 27 de Março de 1928.

²⁰⁷*Diário de Notícias*, n.º 22376, Lisboa, 14 de Maio de 1928.

portugueses sempre ciosos pelo desenvolvimento da pátria”²⁰⁸.

c) A Primeira Série

O primeiro número da revista é anunciado na sexta-feira seguinte, 23 de Março de 1928²⁰⁹, e no sábado na primeira página do *Diário de Notícias* é publicado mais um artigo explicativo. Com o título «Uma Grande Obra Nacionalista – O Notícias Ilustrado inicia hoje uma formidável propaganda dos valores portugueses», neste descrevia-se “o sorriso que ilumina a primeira página do *Notícias Ilustrado*, sorriso confiança, sorriso saúde, sorriso força e vontade de vencer, há-de ser o símbolo futuro deste país de tristes e quasi sempre de pessimistas”²¹⁰. Com entusiasmo iniciava-se então, e finalmente, o que seria a primeira série d’O *Notícias Ilustrado*. A revista teria uma regularidade semanal e seria constituída por 16 páginas. Como forma de publicidade, o *Diário de Notícias* geralmente publicava ao sábado, por vezes ao domingo, uma caixa com o índice da revista acompanhado de um pequeno resumo dos principais artigos.



Fig. 78. *O Notícias Ilustrado*, série I, n.º 0, Lisboa, sem data (17 de Março 1928), capa.

Fig. 79. *O Notícias Ilustrado*, série I, n.º 2, Lisboa, 1 de Abril de 1928, capa.

Fig. 80. *O Notícias Ilustrado*, série I, n.º 3, Lisboa, 8 de Abril de 1928, contracapa.

Fig. 81. *O Notícias Ilustrado*, série I, n.º 11, Lisboa, 3 de Junho de 1928, capa.

Fig. 82. *O Notícias Ilustrado*, série I, n.º 12, Lisboa, 10 de Junho de 1928, capa.

Desde Janeiro de 1928 que se anunciava que *O Notícias Ilustrado* teria os melhores jornalistas, escritores e artistas na sua equipa ou como colaboradores. No que diz respeito à equipa editorial, conforme constou do cabeçalho da segunda página, esta seria composta por Carolina de Homem Cristo (1895-1980), como director gerente e responsável pelos “serviços de propaganda e expansão”²¹¹; António das Neves Carneiro, como editor; e Leitão de Barros como director. Este foi logo descrito como um “dos mais vivos e cintilantes temperamentos que modernamente têm surgido nos meios

²⁰⁸ *Diário de Notícias*, n.º 22320, Lisboa, 18 de Março de 1928.

²⁰⁹ *Diário de Notícias*, n.º 22325, Lisboa, 23 de Março de 1928.

²¹⁰ *Diário de Notícias*, n.º 22326, Lisboa, 24 de Março de 1928.

²¹¹ Escritora, professora, jornalista e chefe dos serviços de propaganda e expansão do *Diário de Notícias*. A partir de 1931 seria a directora da revista *Eva*. Sobre Carolina de Homem Cristo e a *Eva* ver Gomes, Tânia Vanessa Araújo, *Uma Revista Feminina em Tempo de Guerra : O Caso da Eva (1939-1945)* (Dissertação de mestrado em História Contemporânea: Economia, Sociedade e Relações Internacionais. Orientação de prof.drª. Irene Vaquinhas), Coimbra, Faculdade de Letras, 2011.

artísticos e jornalísticos de Portugal e que na redacção ficará um escol dos maiores nomes da nossa imprensa”²¹². Espereva-se, portanto, que nas novas páginas ele imprimi-se o seu “bom gosto artístico, a orientação nacionalista e renovadora, a fé e a mocidade dum artista cheio de vida e de brilho”²¹³. A restante equipa foi sendo revelada na primeira página do *Diário de Notícias* ao longo das semanas seguintes. Começando por anunciar que “Chagas Roquete, João Bastos, Lino Ferreira e Feliciano Santos encarregar-se-ão das secções humorísticas”, a 3 de Março foi, finalmente, publicada a equipa editorial completa, que pouco se diferenciou da d’*O Domingo Ilustrado*²¹⁴. Além dos referidos anunciava-se que

A Semana Irónica será assinada por Norberto Lopes e a Semana Sentimental por Norberto de Araújo. (...) António Ferro fará as crónicas de abertura, na sua prosa sempre original e vibrantíssima. O espirituoso e fino ironista que é Feliciano Santos e Chagas Roquete escreverão as crónicas do bom humor, tendo este uma secção muito original, sob o título “Não sei se sabem...” João Bastos e Lino Ferreira escreverão, ainda, crónicas ligeiras de crítica leve e sorridente, como eles o sabem fazer, bem como Augusto Cunha. Nogueira de Brito fará as crónicas de música e Chianca de Garcia assinará as de cinema – além de Teresa Leitão de Barros que fará, desenvolvidamente, a dos livros.²¹⁵

À semelhança da equipa, também as secções desta primeira série d’*O Notícias Ilustrado* foram recuperadas da revista anterior, como foi o caso de “A Crónica da Semana”; das “Novidades” e “Notícias d’ Aqui e d’ Acolá”; de “A Crónica Alegre”, de Xisto Júnior e Feliciano Santos; da “Novela Inédita”²¹⁶; de “A Semana Irónica”, de Norberto Lopes; de “A Semana Sentimental”, do jornalista Norberto de Araújo (1889-1952) e dos “Ecos”. Acrescente-se a estas outras que de novo apenas traziam o título: “Não Sei Se Sabem”; “Pelos Teatros”; “Espectáculos”; “Noite de Primeira” de Augusto Cunha; a secção de crítica literária de Teresa Leitão de Barros; o “folhetim para mulheres” “Cartas a Maria”, assinado por Leonor; a secção de desporto “Sport”; a “T.S.F.” de Eugénio de Avilez; a secção de correspondência “Do Porto”²¹⁷; a “Crónica Musical” de Francisco Nogueira de Brito (1883-1948); a “Música em Discos” escrita por José Ângelo; o “Cantinho da pequenada”; e a “Toiradas” de Zé Pedro (Carmo).

²¹²*Diário de Notícias*, n.º 22260, Lisboa, 17 de Janeiro de 1928.

²¹³*Diário de Notícias*, n.º 22282, Lisboa, 9 de Fevereiro de 1928.

²¹⁴*Diário de Notícias*, n.º 22293, Lisboa, 19 de Fevereiro de 1928.

²¹⁵*Diário de Notícias*, n.º 22305, Lisboa, 3 de Março de 1928.

²¹⁶Nesta primeira série participaram Adolfo Coelho, Armando Ferreira, Castelo de Morais, Chianca de Garcia, Eduardo Frias, Ferreira de Castro, Raul de Aboim e o Repórter Misterioso.

²¹⁷Não assinada mas presume-se que a notícia escrita seja do mesmo autor da fotografia que a acompanha.

Além destas publicaram-se as já esperadas reportagens fotográficas e as “Actualidades Gráficas” mas também uma crónica regular de António Ferro.



Fig. 83-86. Exemplos de páginas com secções regulares in *O Notícias Ilustrado*, série I, n.º 0, Lisboa, sem data (17 de Março 1928).

O primeiro número é publicado a 25 de Março. Graficamente as secções foram compostas e organizadas de forma bastante semelhante às d’*O Domingo Ilustrado*, sempre dentro de um padrão gráfico estável, ou convencional, mas onde se tentou dar um espaço cada vez maior à fotografia. Não fazendo ainda uso do potencial da rotogravura, a única diferença realmente relevante face à revista anterior era a composição das foto-reportagens onde, por vezes, se abria um diálogo entre a ilustração e a fotografia, embora ainda sem desenvolvimentos maiores. Mas como afirmavam então, *O Notícias Ilustrado* “é um jornal que não tem feição definitiva, nem programa pré-concebido”²¹⁸. “Modificar-se-á continuamente. Continuamente se renovará” e, por isso, a 17 de Junho de 1928, sem anunciar nem explicar os motivos, embora se perceba que se deveu a um domínio das novas máquinas, ao fim de doze números transita para a segunda série.

1.2.4. O Notícias Ilustrado: Segunda Série

O Notícias Ilustrado, na sua segunda série, continua a ser propriedade da Empresa do Diário de Notícias e a ser publicado com a mesma periodicidade semanal, durante sete anos, até 1935, perfazendo um total de 382 números. Com um preço de capa de 1\$50, tinha como público-alvo “todas as camadas sociais” e pretendia a «conquista do espírito do povo como o espírito da “elite”»²¹⁹. A sua distribuição estender-se-ia por Portugal Continental, arquipélagos, colónias e Brasil²²⁰.

As principais novidades, imediatamente evidentes, são o aumento do número de

²¹⁸ *Diário de Notícias*, n.º 22317, Lisboa, 15 de Março de 1928.

²¹⁹ *Diário de Notícias*, n.º 22428, Lisboa, 5 de Julho de 1928.

²²⁰ *Diário de Notícias*, n.º 22260, Lisboa, 17 de Janeiro de 1928. Queriam que fosse a revista que pudesse “levar ao estrangeiro aspectos do pitoresco, da arte e da vida moderna de Portugal” de acordo com *Diário de Notícias*, n.º 22262, Lisboa, 19 de Janeiro de 1928, página 1. Desconhece-se a amplitude real dessa distribuição. No entanto, há registo de um artigo d’*O Notícias Ilustrado* ter sido reproduzido na alemã *Kölnische Illustrierte Zeitung* in *O Notícias Ilustrado*, Lisboa, n.º 61, Lisboa, 27 de Julho de 1929. Além desta não há qualquer outra notícia da internacionalização. Não se toma aqui em consideração as fotografias de indígenas africanos a ler a revista uma vez que se tratam de encenações.

páginas, que passa para 24 e a diminuição do seu tamanho, que passa para B3, assim como um novo grafismo que começa a explorar as possibilidades da rotogravura²²¹. Se a primeira série da revista vinha na linha directa d’*O Domingo Ilustrado*, esta agora passa a ser fortemente influenciada pela revista francesa *VU* e por outras publicações ilustradas que circulavam na Europa nesse final da década de 20. Como tal, e como conclui a habitual coluna publicitária no *Diário de Notícias*, “*O Notícias Ilustrado* no seu novo formato realiza o exemplo perfeito do magazine moderno”²²².



Fig. 87. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 1, Lisboa, 17 de Junho de 1928, capa.

Fig. 88. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 6, Lisboa, 22 de Julho de 1928, capa.

Fig. 89. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 7, Lisboa, 29 de Julho de 1928, capa.

Fig. 90. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 17, Lisboa, 7 de Outubro de 1928, capa.

Fig. 91. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 22, Lisboa, 11 de Novembro de 1928, capa.

Fig. 92. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 35, Lisboa, 10 de Fevereiro de 1929, capa.

Fig. 93. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 48, Lisboa, 12 de Maio de 1929, capa.

Equipa Editorial

A equipa editorial desta nova série d’*O Notícias Ilustrado* continuaria a mesma - Leitão de Barros, Carolina Homem Cristo e António Carneiro - e manteve-se constante ao longo dos vários anos que durou, sendo que a única alteração efectuada foi a substituição do último pelo historiador, jornalista e monárquico Caetano de Abreu Beirão (1892-1968), que assume o cargo de editor a partir de 1932²²³. Houve, no entanto, uma ampliação dessa equipa com a nomeação de V. Rodrigues, o responsável pelo grafismo, que passa para o cargo de secretário-geral a partir do segundo ano da publicação e a entrada de Jaime Serra como responsável pela publicidade²²⁴. Além destes, ao longo dos sete anos de existência da revista, assiste-se a um contínuo crescer e renovar da redacção, por onde passaram dezenas, ou mesmo centenas, de jornalistas, repórteres, fotógrafos, escritores, pintores, ilustradores e ideólogos de ambas as alas políticas, ou de nenhuma, que viam nesta revista um meio de difusão ou mediatização de ideias e trabalhos. Simultaneamente, era esta diversidade que proporcionava ao leitor

²²¹Houve no entanto alguns números extraordinários, geralmente com 32 páginas, e números especiais também com maior número de páginas.

²²²*Diário de Notícias*, n.º 22416, Lisboa, 23 de Junho de 1928.

²²³*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 192, Lisboa, 14 de Fevereiro de 1932.

²²⁴V. Rodrigues passa a secretário-geral a partir de *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 90, Lisboa, 2 de Março de 1930. Jaime Serra entra como responsável pela publicidade a partir de *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 188, Lisboa, 17 de Janeiro de 1932.

um sem-número de conteúdos inéditos e versáteis e foi daí que adveio o sucesso da revista.

De forma de perceber a dimensão e diversidade do que se publicou e a consequente importância que ela teve no panorama editorial e no meio cultural, social e político português, é crucial fazer aqui um levantamento exaustivo dos colaboradores, das secções que assinam assim como dos respectivos conteúdos. Dividindo-o em duas partes distintas, na primeira centrar-se-à na componente escrita da revista e a segunda na componente visual.

Cronistas, Críticos, Escritores e Poetas

Começando pelas letras, colaboraram n' *O Notícias Ilustrado*, de forma regular, a escritora e professora, e irmã do director, Teresa Leitão de Barros (1898-1983), como responsável pela secção de crítica a livros, o já referido Francisco Nogueira de Brito que além de uma crónica musical assinou artigos e reportagens, e José Sarmento, também parte da equipa inicial, autor de crónicas e artigos publicados com alguma regularidade. Este a partir do fim de 1931 passou a ser o responsável pela secção de teatro²²⁵. Todos eles se mantiveram na equipa até ao final da revista.

Com maior ou menor regularidade, colaboraram Feliciano Santos que, uma vez extinta a “Crónica Musical” de Nogueira de Brito e da “Música em Discos” de José Ângelo, começa a assinar uma coluna intitulada “Meu Disco”, a par das crónicas que publica com regularidade até à data da sua morte em 1931²²⁶; o então poeta e escritor José Gomes Ferreira (1900-1985) que assina os “Comentários” da página 3, entre 1931 e 1933²²⁷; Artur Portela que, nesse mesmo ano de 1933, dá início a uma coluna de nome “Ecos de Lisboa”, que se estenderá até ao fim da revista e onde discorre sobre a cidade²²⁸; Aníbal Nazaré (1908- ?) que entra para a equipa nos últimos meses da revista, escrevendo com alguma regularidade breves parágrafos sobre acontecimentos muitas vezes anedóticos passados em várias cidades do mundo numa coluna de nome “Luzes

²²⁵ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 174, Lisboa, 11 de Outubro de 1931.

²²⁶ Entre *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 99, Lisboa, 4 de Maio de 1930 e *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 132, Lisboa, 21 de Dezembro de 1930. A sua morte é anunciada n' *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 186, Lisboa, 3 de Janeiro de 1932.

²²⁷ Entre *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 174, Lisboa, 11 de Outubro de 1931 e *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 273, Lisboa, 3 de Setembro de 1933.

²²⁸ A partir d' *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 178, Lisboa, 8 de Novembro de 1931. Antes disso, já tinha colaborado nos números *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 31, Lisboa, 13 de Janeiro de 1929; n.º 33, Lisboa, 27 de Janeiro de 1929; n.º 36, Lisboa, 17 de Fevereiro de 1929; n.º 294, Lisboa, 28 de Janeiro de 1934. Além desta coluna assina, ocasionalmente, reportagens. Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 346, Lisboa, 27 de Janeiro de 1935; n.º 351, Lisboa, 3 de Março de 1935; n.º 359, Lisboa, 28 de Abril de 1935 ao n.º 362, Lisboa, 19 de Maio de 1935; n.º 371, Lisboa, 21 de Julho de 1935; n.º 374, Lisboa, 11 de Agosto de 1935; n.º 376, Lisboa, 25 de Agosto de 1935.

na Cidade”²²⁹; o tenente José Vitorino Pavia de Magalhães (1893-1962), futuro colaborador de Leitão de Barros nas reconstituições históricas, a partir de 1934 assina “O Momento Militar” de forma irregular mas com continuidade até 14 de Abril de 1935²³⁰; Norberto Lopes, que assina regularmente a “Semana Irónica”; Norberto de Araújo, que foi o autor de “A Semana Sentimental”; Saul Topbasa, responsável pela secção “Miscelânea Feminina”, constante durante pouco mais de dois anos²³¹; Frei Gil d’Alcobaça, pseudónimo de João Paulo Freire (1885-1953) que a partir de 1934, até ao fim da revista, escreve sobre a “Lisboa de Outros Tempos”²³²; J.P.Carmo que teve uma secção dedicada à tauromaquia, “Toiros”, durante os anos de 1929 e 1930²³³; Sanches de Castro que assinou a secção “Auto-Magazine” a partir do número 23 mas que só é publicada com regularidade a partir de 1932, para acompanhar a abertura de *stands* e consequente cultura automóvel; Mário Duarte, que inaugura as “Coisas Vistas e Vividas” a 15 de Janeiro de 1933 prolongando-se ao longo de todo esse ano; João Zero, pseudónimo de José Castelo de Moraes, assina crónicas entre 1934 e 1935²³⁴; o incógnito São Martinho tem uma secção de nome “Entre as 10 e as 11” durante algumas semanas de 1935²³⁵; e Z.Z. em 1934 assina umas “Linhas Trocadas”²³⁶, depois de uma série de artigos sobre turismo, sobre o qual deter-nos-emos adiante. Mário Santana²³⁷, Raul Oliveira²³⁸ e ocasionalmente Armando d’Aguiar²³⁹, assinam as secções de

²²⁹ Começa a colaborar n’*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º337, Lisboa, 25 de Novembro de 1934. As suas colunas seriam posteriormente compiladas e editadas sobre a forma de volume. Nazaré, Aníbal; Castro, Ferreira de (pref.), *Luzes da Cidade*, Lisboa, Ed. João Romano Torres, s/d. Assina também, com regularidade, uma série de reportagens sobre diversos aspectos de Lisboa, desde colectividades à Liga de Defesa dos Animais. Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º345, Lisboa, 20 de Janeiro de 1935 ao *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º348, Lisboa, 10 de Fevereiro de 1935. E ainda *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 350, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1935; n.º354, Lisboa, 24 de Março de 1935; n.º 362, Lisboa, 19 de Maio de 1935; n.º 363, Lisboa, 26 de Maio de 1935; n.º 369, Lisboa, 7 de Julho de 1935; n.º 371, Lisboa, 21 de Julho de 1935; n.º374, Lisboa, 11 de Agosto de 1935; n.º378, Lisboa, 8 de Setembro de 1935.

²³⁰ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º357, Lisboa, 14 de Abril de 1935.

²³¹ As colaborações terminam n’*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º138, Lisboa, 1 de Fevereiro de 1931.

²³² *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º317, Lisboa, 8 de Julho de 1934; n.º 321, Lisboa, 5 de Agosto de 1934; n.º 322, Lisboa, 12 de Agosto de 1934; n.º 324, Lisboa, 26 de Agosto de 1934; n.º327, Lisboa, 16 de Setembro de 1934; n.º328, Lisboa, 23 de Setembro de 1934; n.º 339, Lisboa, 9 de Dezembro de 1934 aon.º 343, Lisboa, 6 de Janeiro de 1935; n.º345, Lisboa, 20 de Janeiro de 1935; n.º347, Lisboa, 3 de Fevereiro de 1935; n.º348, Lisboa, 10 de Fevereiro de 1935; n.º352, Lisboa, 10 de Março de 1935; n.º356, Lisboa, 7 de Abril de 1935; n.º 362, Lisboa, 19 de Maio de 1935; n.º 370, Lisboa, 14 de Julho de 1935; n.º374, Lisboa, 11 de Agosto de 1935; n.º376, Lisboa, 25 de Agosto de 1935; n.º378, Lisboa, 8 de Setembro de 1935 aon.º380, Lisboa, 22 de Setembro de 1935.

²³³ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 98, Lisboa, 27 de Abril de 1930 ao *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º100, Lisboa, 11 de Maio de 1930. E ainda *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 102, Lisboa, 25 de Maio de 1930; n.º112, Lisboa, 3 de Agosto de 1930; n.º 125, Lisboa, 2 de Novembro de 1930; n.º149, Lisboa, 19 de Abril de 1931; n.º152, Lisboa, 10 de Maio de 1931; n.º154, Lisboa, 24 de Maio de 1931 ao n.º 162, Lisboa, 19 de Julho de 1931.

²³⁴ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º327, Lisboa, 16 de Setembro de 1934 ao *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º344, Lisboa, 13 de Janeiro de 1935.

²³⁵ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º349, Lisboa, 17 de Fevereiro de 1935 ao *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 360, Lisboa, 5 de Maio de 1935.

²³⁶ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º304, Lisboa, 8 de Abril de 1934; n.º306, Lisboa, 22 de Abril de 1934; n.º326, Lisboa, 9 de Setembro de 1934; n.º334, Lisboa, 4 de Novembro de 1934; n.º335, Lisboa, 11 de Novembro de 1934; n.º337, Lisboa, 25 de Novembro de 1934.

²³⁷ Responsável durante o ano de 1929.

²³⁸ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 72, Lisboa, 27 de Outubro de 1929; n.º 73, Lisboa, 3 de Novembro de 1929; n.º 85, Lisboa, 26 de Janeiro de 1930; n.º 86, Lisboa, 2 de Fevereiro de 1930; n.º89, Lisboa, 23 de Fevereiro de 1930; n.º92, Lisboa, 16 de Março de 1930.

²³⁹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 137, Lisboa, 25 de Janeiro de 1931; n.º142, Lisboa, 1 de Março de 1931; n.º144, Lisboa, 15 de Março de 1931; n.º145, Lisboa, 22 de Março de 1931; n.º149, Lisboa, 19 de Abril de 1931; n.º150, Lisboa, 26 de Abril de 1931; n.º 163, Lisboa, 26 de Julho de 1931; n.º168, Lisboa, 30 de Agosto de 1931; n.º169, Lisboa, 6 de Setembro de 1931; n.º 187, Lisboa, 10

desporto nos primeiros anos que a partir de 1931 passam a estar a cargo de Ribeiro Reis²⁴⁰ e José Crisóstomo²⁴¹.



Fig. 94. “Miscelânea Feminina” in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 60, Lisboa, 4 de Agosto de 1929.

Fig. 95-97. “Auto-Magazine”, “Música”, “Linhas Cruzadas” in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 241, Lisboa, 22 de Janeiro de 1933.

Fig. 98-100. Página de Passatempos, “Comentários”, Crónica de Sport” in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 242, Lisboa, 29 de Janeiro de 1933.

Fig. 101. “Espectáculos” in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 247, Lisboa, 5 de Março de 1933.

Entre os autores de colunas ou crónicas esporádicas, destaque-se a colaboração de António Ferro²⁴², do cineasta António Lopes Ribeiro (1908-1995)²⁴³, de João Ameal²⁴⁴, de Gustavo de Matos Sequeira²⁴⁵ e de Norberto de Araújo(1889-1952)²⁴⁶. No âmbito da reportagem, realce-se Herculano Pereira²⁴⁷ e Tomé Vieira (1900-?)²⁴⁸, jornalista d’*O Século* que viria a ser também um assíduo d’*O Século Ilustrado*. Além destes, o actor Chaby Pinheiro (1873-1933) partilhou as suas “Impressões de

de Janeiro de 1932;n.º 188, Lisboa, 17 de Janeiro de 1932;n.º 190, Lisboa, 31 de Janeiro de 1932;n.º196, Lisboa, 13 de Março de 1932;n.º202, Lisboa, 24 de Abril de 1932;n.º 222, Lisboa, 11 de Setembro de 1932;n.º 233, Lisboa, 27 de Novembro de 1932;n.º278, Lisboa, 8 de Outubro de 1933.

²⁴⁰*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º112, Lisboa, 3 de Agosto de 1930 ao*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 132, Lisboa, 21 de Dezembro de 1930.E ainda durante os anos de 1931 a 1935.

²⁴¹ A partir *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 245, Lisboa, 19 de Fevereiro de 1933. É publicada com alguma irregularidade durante os anos de 1934 e 1935.

²⁴²*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 37, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1929; n.º175, Lisboa, 18 de Outubro de 1931 ao n.º181, Lisboa, 29 de Novembro de 1931; n.º 218, 14 de Agosto de 1932.

²⁴³*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 52, Lisboa, 9 de Junho de 1929; n.º 160, Lisboa, 5 de Julho de 1931 ao n.º 164, Lisboa, 2 de Agosto de 1931; n.º166, Lisboa, 16 de Agosto de 1931 aon.º170, Lisboa, 13 de Setembro de 1931; n.º175, Lisboa, 18 de Outubro de 1931; n.º177, Lisboa, 1 de Novembro de 1931; n.º184, Lisboa, 20 de Dezembro de 1931; n.º 190, Lisboa, 31 de Janeiro de 1932; n.º 203, Lisboa, 1 de Maio de 1932; n.º 204, Lisboa, 8 de Maio de 1932; n.º 205, Lisboa, 15 de Maio de 1932; n.º 315, Lisboa, 24 de Junho de 1934.

²⁴⁴*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 32, Lisboa, 20 de Janeiro de 1929; n.º 35, Lisboa, 10 de Fevereiro de 1929; n.º 36, Lisboa, 17 de Fevereiro de 1929; n.º 38, Lisboa, 3 de Março de 1929; n.º 47, Lisboa, 5 de Maio de 1929.

²⁴⁵*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 39, Lisboa, 10 de Março de 1929; n.º 64, Lisboa, 2 de Setembro de 1929; n.º 129, Lisboa, 30 de Novembro de 1930; n.º308, Lisboa, 6 de Maio de 1934.

²⁴⁶*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º39, Lisboa, 10 de Março de 1929;n.º 48, Lisboa, 12 de Maio de 1929; n.º 51, Lisboa, 2 de Junho de 1929; n.º 52, Lisboa, 9 de Junho de 1929;n.º57, Lisboa, 14 de Julho de 1929;n.º 64, Lisboa, 2 de Setembro de 1929; n.º 105, Lisboa, 15 de Junho de 1930; n.º111, Lisboa, 27 de Julho de 1930; n.º113, Lisboa, 10 de Agosto de 1930.

²⁴⁷*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 319, Lisboa, 22 de Julho de 1934;n.º 320, Lisboa, 29 de Julho de 1934;n.º325, Lisboa, 2 de Setembro de 1934;n.º326, Lisboa, 9 de Setembro de 1934;n.º344, Lisboa, 13 de Janeiro de 1935; n.º 350, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1935. Além destes, em 1934, já tinha publicado uma série de artigos. Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º291, Lisboa, 7 de Janeiro de 1934;n.º293, Lisboa, 21 de Janeiro de 1934;n.º295, Lisboa, 4 de Fevereiro de 1934;n.º 296, Lisboa, 11 de Fevereiro de 1934; n.º298, Lisboa, 25 de Fevereiro de 1934;n.º299, Lisboa, 4 de Março de 1934;n.º301, Lisboa, 18 de Março de 1934;n.º303, Lisboa, 1 de Abril de 1934; n.º305, Lisboa, 15 de Abril de 1934;n.º309, Lisboa, 13 de Maio de 1934;n.º312, Lisboa, 3 de Junho de 1934; n.º328, Lisboa, 23 de Setembro de 1934;n.º329, Lisboa, 30 de Setembro de 1934;n.º331, Lisboa, 14 de Outubro de 1934;n.º333, Lisboa, 28 de Outubro de 1934;n.º336, Lisboa, 18 de Novembro de 1934.

²⁴⁸*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 125, Lisboa, 2 de Novembro de 1930; n.º174, Lisboa, 11 de Outubro de 1931; n.º175, Lisboa, 18 de Outubro de 1931; n.º184, Lisboa, 20 de Dezembro de 1931; n.º196, Lisboa, 13 de Março de 1932; n.º 219, 21 de Agosto de 1932; n.º220, Lisboa, 28 de Agosto de 1932; n.º 221, Lisboa, 4 de Setembro de 1932; n.º228, Lisboa, 23 de Outubro de 1932;n.º346, Lisboa, 27 de Janeiro de 1935 ao n.º348, Lisboa, 10 de Fevereiro de 1935; n.º 350, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1935; n.º352, Lisboa, 10 de Março de 1935; n.º359, Lisboa, 28 de Abril de 1935; n.º376, Lisboa, 25 de Agosto de 1935; n.º380, Lisboa, 22 de Setembro de 1935; n.º382, Lisboa, 6 de Outubro de 1935.

Viagem”, pela Europa²⁴⁹; Pedro Muralha assinou uma série de crónicas sobre África²⁵⁰; o escritor Luiz Teixeira (1904-?)²⁵¹, Armindo Franco²⁵² e o futuro organizador da Exposição Colonial do Porto, Henrique Galvão (1895-1970)²⁵³ publicaram fotorreportagens e relatos sobre o referido continente. Semanalmente, durante três meses, Gastão de Bettencourt (1894-1962) foi o correspondente d’*O Notícias Ilustrado* no Brasil, começando aí uma série de estudos sobre esse país e seu folclore que aprofundaria noutro âmbito, e João Fonseca foi o enviado a Espanha em 1932²⁵⁴. Sobre Timor foram publicados dois artigos da autoria de António de Macedo²⁵⁵. Alguns dos colaboradores habituais, mais precisamente Armando d’Aguiar, que acabava de editar o livro *A Ditadura e os seus Políticos*, e Torres de Carvalho publicaram também na revista as suas crónicas de viagens. O primeiro escreve sobre a Lituânia, Letónia, Rússia e a Alemanha e mais tarde sobre Sevilha e o Rio de Janeiro²⁵⁶. Torres de Carvalho escreve sobre Nova Iorque e uma série sobre a Alemanha em 1933²⁵⁷.

Além destes, escreveram ainda para *O Notícias Ilustrado*, sobre os mais diversos assuntos, Adolfo Coelho²⁵⁸, António Eça de Queiroz²⁵⁹, A. Boaventura²⁶⁰, Augusto Cunha²⁶¹, Augusto Ferreira Gomes (1892-1953)²⁶², Aurora Jardim Aranha²⁶³,

²⁴⁹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 39, Lisboa, 10 de Março de 1929 ao *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 47, Lisboa, 5 de Maio de 1929. E ainda *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 49, Lisboa, 19 de Maio de 1929.

²⁵⁰ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 135, Lisboa, 11 de Janeiro de 1931; n.º 136, Lisboa, 18 de Janeiro de 1931; n.º 138, Lisboa, 1 de Fevereiro de 1931 a n.º 140, Lisboa, 15 de Fevereiro de 1931; n.º 143, Lisboa, 8 de Março de 1931; n.º 147, Lisboa, 5 de Abril de 1931.

²⁵¹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 224, Lisboa, 25 de Setembro de 1932; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 225, Lisboa, 2 de Outubro de 1932.

²⁵² *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 308, Lisboa, 6 de Maio de 1934.

²⁵³ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 191, Lisboa, 7 de Fevereiro de 1932.

²⁵⁴ João da Fonseca publica in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 200, Lisboa, 10 de Abril de 1932; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 202, Lisboa, 24 de Abril de 1932. Gastão de Bettencourt publica in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 219, Lisboa, 21 de Agosto de 1932; n.º 224, Lisboa, 25 de Setembro de 1932; n.º 225, Lisboa, 2 de Outubro de 1932; n.º 227, Lisboa, 16 de Outubro de 1932; n.º 228, Lisboa, 23 de Outubro de 1932; n.º 231, Lisboa, 13 de Novembro de 1932; n.º 233, Lisboa, 27 de Novembro de 1932; n.º 236, Lisboa, 18 de Dezembro de 1932.

²⁵⁵ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 192, Lisboa, 14 de Fevereiro de 1932, Lisboa; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 194, Lisboa, 28 de Fevereiro de 1932.

²⁵⁶ Sobre a Lituânia in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 177, Lisboa, 1 de Novembro de 1931. Sobre a Letónia in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 178, Lisboa, 8 de Novembro de 1931; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 181, Lisboa, 29 de Novembro de 1931. Sobre a Rússia in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 182, Lisboa, 6 de Dezembro de 1931; n.º 183, Lisboa, 13 de Dezembro de 1931; n.º 216, Lisboa, 31 de Julho de 1932; n.º 218, Lisboa, 14 de Agosto de 1932; n.º 220, Lisboa, 28 de Agosto de 1932; n.º 226, Lisboa, 9 de Outubro de 1932. Sobre a Alemanha in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 172, Lisboa, 27 de Setembro de 1931; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 175, Lisboa, 18 de Outubro de 1931. Sobre Sevilha in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 359, Lisboa, 28 de Abril de 1935. Sobre o Rio de Janeiro in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 367, Lisboa, 23 de Junho de 1935; n.º 368, Lisboa, 30 de Junho de 1935; n.º 370, Lisboa, 14 de Julho de 1935.

²⁵⁷ Sobre a Alemanha in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 242, Lisboa, 29 de Janeiro de 1933; n.º 248, Lisboa, 12 de Março de 1933; n.º 249, Lisboa, 19 de Março de 1933; n.º 257, Lisboa, 14 de Maio de 1933; n.º 271, Lisboa, 20 de Agosto de 1933; n.º 278, Lisboa, 8 de Outubro de 1933; n.º 317, Lisboa, 8 de Julho de 1934. Sobre Nova Iorque in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 240, Lisboa, 15 de Janeiro de 1933.

²⁵⁸ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 75, Lisboa, 17 de Novembro de 1929; n.º 77, Lisboa, 1 de Dezembro de 1929 a n.º 81, Lisboa, 29 de Dezembro de 1929; n.º 83, Lisboa, 12 de Janeiro de 1930; n.º 84, 19 de Janeiro de 1930; n.º 98 de 27 de Abril de 1930.

²⁵⁹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 193, Lisboa, 21 de Fevereiro de 1932; n.º 194, Lisboa, 28 de Fevereiro de 1932; n.º 196, Lisboa, 13 de Março de 1932; n.º 198, Lisboa, 27 de Março de 1932.

²⁶⁰ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 33, Lisboa, 27 de Janeiro de 1929; n.º 35, Lisboa, 10 de Fevereiro de 1929; n.º 39, Lisboa, 10 de Março de 1929; n.º 41, Lisboa, 24 de Março de 1929; n.º 49, Lisboa, 19 de Maio de 1929; n.º 52, Lisboa, 9 de Junho de 1929; n.º 56, Lisboa, 7 de Julho de 1929; n.º 58, Lisboa, 21 de Julho de 1929; n.º 62, Lisboa, 18 de Agosto de 1929; n.º 64, Lisboa, 2 de Setembro de 1929; n.º 65, Lisboa, 8 de Setembro de 1929; n.º 69, Lisboa, 6 de Outubro de 1929.

²⁶¹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 52, Lisboa, 9 de Junho de 1929; n.º 54, Lisboa, 23 de Junho de 1929; n.º 74, Lisboa, 10 de Novembro de 1929; n.º 94, Lisboa, 30 de Março de 1930; n.º 107, Lisboa, 29 de Junho de 1930; n.º 109, Lisboa, 13 de Julho de 1930;

Américo Durão²⁶⁴, Castelo de Morais²⁶⁵, Francisco Silva Passos²⁶⁶, Gabriela Castelo Branco²⁶⁷, Geraldo Geraldês²⁶⁸, Guedes de Amorim²⁶⁹, José Pedro²⁷⁰, Maria de Carvalho²⁷¹, Mário Domingos²⁷², Maurício de Oliveira²⁷³, Norberto Lopes²⁷⁴, V.Chagas Roquete²⁷⁵, Repórter Mistério²⁷⁶, Repórter Zero²⁷⁷, Rogério Perez²⁷⁸, X.²⁷⁹, Xisto Júnior²⁸⁰, entre dezenas de outros.

Numa secção de nome “Mestres do Pensamento Português”, o escritor Américo Durão (1894-1969) entrevista o poeta e pedagogo João de Barros (1881-1960), o

n.º116, Lisboa, 31 de Agosto de 1930; n.º117, Lisboa, 7 de Setembro de 1930; n.º 130, Lisboa, 7 de Dezembro de 1930;n.º 188, Lisboa, 17 de Janeiro de 1932; n.º194, Lisboa, 28 de Fevereiro de 1932;n.º199, Lisboa, 3 de Abril de 1932; n.º200, Lisboa, 10 de Abril de 1932; n.º 245, Lisboa, 19 de Fevereiro de 1933; n.º 254, Lisboa, 23 de Abril de 1933; n.º 255, Lisboa, 30 de Abril de 1933; n.º 258, Lisboa, 21 de Maio de 1933;n.º293, Lisboa, 21 de Janeiro de 1934.

²⁶²*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 43, Lisboa, 7 de Abril de 1929; n.º46, Lisboa, 28 de Abril de 1929; n.º59, Lisboa, 28 de Julho de 1929; n.º 104, Lisboa, 8 de Junho de 1930.

²⁶³*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 238, Lisboa, 1 de Janeiro de 1933; n.º249, Lisboa, 19 de Março de 1933; n.º259, Lisboa, 28 de Maio de 1933; n.º262, Lisboa, 18 de Junho de 1933;n.º268, Lisboa, 30 de Julho de 1933; n.º274, Lisboa, 10 de Setembro de 1933; n.º278, Lisboa, 8 de Outubro de 1933; n.º 343, Lisboa, 6 de Janeiro de 1935; n.º352, Lisboa, 10 de Março de 1935; n.º 362, Lisboa, 19 de Maio de 1935.

²⁶⁴*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º66, Lisboa, 17 de Setembro de 1929 aon.º68, Lisboa, 29 de Setembro de 1929; n.º 75, Lisboa, 17 de Novembro de 1929 aon.º77, Lisboa, 1 de Dezembro de 1929.

²⁶⁵*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 323, Lisboa, 19 de Agosto de 1934;n.º327, Lisboa, 16 de Setembro de 1934; n.º328, Lisboa, 23 de Setembro de 1934;n.º333, Lisboa, 28 de Outubro de 1934; n.º 339, Lisboa, 9 de Dezembro de 1934;n.º340, Lisboa, 16 de Dezembro de 1934;n.º346, Lisboa, 27 de Janeiro de 1935 ao n.º348, Lisboa, 10 de Fevereiro de 1935; n.º358, Lisboa, 21 de Abril de 1935.

²⁶⁶*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 38, Lisboa, 3 de Março de 1929 ao n.º 45, Lisboa, 21 de Abril de 1929; n.º 47, Lisboa, 5 de Maio de 1929; n.º 50, Lisboa, 26 de Maio de 1929; n.º 52, Lisboa, 9 de Junho de 1929;n.º 54, Lisboa, 23 de Junho de 1929 aon.º56, Lisboa, 7 de Julho de 1929;n.º 58, Lisboa, 21 de Julho de 1929;n.º 60, Lisboa, 4 de Agosto de 1929;n.º 71, Lisboa, 20 de Outubro de 1929;n.º 94, Lisboa, 30 de Março de 1930; n.º 106, Lisboa, 22 de Junho de 1930; n.º 130, Lisboa, 7 de Dezembro de 1930;n.º139, Lisboa, 8 de Fevereiro de 1931;n.º143, Lisboa, 8 de Março de 1931;n.º 146, Lisboa, 29 de Março de 1931;n.º152, Lisboa,10 de Maio de 1931;n.º 161, Lisboa, 12 de Julho de 1931; n.º166, Lisboa, 16 de Agosto de 1931.

²⁶⁷*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 320, Lisboa, 29 de Julho de 1934;n.º 322, Lisboa, 12 de Agosto de 1934;n.º 324, Lisboa, 26 de Agosto de 1934;n.º340, Lisboa, 16 de Dezembro de 1934;n.º353, Lisboa, 17 de Março de 1935;n.º 368, Lisboa, 30 de Junho de 1935.

²⁶⁸*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º199, Lisboa, 3 de Abril de 1932;n.º200, Lisboa, 10 de Abril de 1932;n.º201, Lisboa, 17 de Abril de 1932;n.º 211, Lisboa, 26 de Junho de 1932;n.º 219, Lisboa, 21 de Agosto de 1932;n.º220, Lisboa, 28 de Agosto de 1932.

²⁶⁹*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º150, Lisboa, 26 de Abril de 1931; n.º 154, Lisboa, 24 de Maio de 1931; n.º 160, Lisboa, 5 de Julho de 1931.

²⁷⁰Crónica in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 319, Lisboa, 22 de Julho de 1934; n.º 321, Lisboa, 5 de Agosto de 1934; n.º 323, Lisboa, 19 de Agosto de 1934; n.º334, Lisboa, 4 de Novembro de 1934; n.º335, Lisboa, 11 de Novembro de 1934.

²⁷¹*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 34, Lisboa, 3 de Fevereiro de 1929; n.º56, Lisboa, 7 de Julho de 1929; n.º 135, Lisboa, 11 de Janeiro de 1931; n.º 162, Lisboa, 19 de Julho de 1931; n.º264, Lisboa, 2 de Julho de 1933.

²⁷²*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 91, Lisboa, 9 de Março de 1930;n.º94, Lisboa, 30 de Março de 1930; n.º96, Lisboa, 13 de Abril de 1930.

²⁷³*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º94, Lisboa, 30 de Março de 1930; n.º150, Lisboa, 26 de Abril de 1931; n.º264, Lisboa, 2 de Julho de 1933; n.º351, Lisboa, 3 de Março de 1935.

²⁷⁴*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 32, Lisboa, 20 de Janeiro de 1929; n.º33, Lisboa, 27 de Janeiro de 1929; n.º 37, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1929.

²⁷⁵*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º81, Lisboa, 29 de Dezembro de 1929; n.º88, Lisboa, 16 de Fevereiro de 1930; n.º90, Lisboa, 2 de Março de 1930; n.º92, Lisboa, 16 de Março de 1930; n.º 103, Lisboa, 1 de Junho de 1930 ao n.º 106, Lisboa, 22 de Junho de 1930; n.º109, Lisboa, 13 de Julho de 1930;n.º197, Lisboa, 20 de Março de 1932; n.º 204, Lisboa, 8 de Maio de 1932; n.º275, Lisboa, 17 de Setembro de 1933; n.º282, Lisboa, 5 de Novembro de 1933; n.º291, Lisboa, 7 de Janeiro de 1934; n.º303, Lisboa, 1 de Abril de 1934; n.º354, Lisboa, 24 de Março de 1935;n.º355, Lisboa, 31 de Março de 1935;n.º356, Lisboa, 7 de Abril de 1935;n.º358, Lisboa, 21 de Abril de 1935.

²⁷⁶*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 193, Lisboa, 21 de Fevereiro de 1932; n.º197, Lisboa, 20 de Março de 1932.

²⁷⁷*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 241, Lisboa, 22 de Janeiro de 1933; n.º 245, Lisboa, 19 de Fevereiro de 1933; n.º 246, Lisboa, 26 de Fevereiro de 1933; n.º262, Lisboa, 18 de Junho de 1933; n.º263, Lisboa, 25 de Junho de 1933; n.º264, Lisboa, 2 de Julho de 1933.

²⁷⁸*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 221, Lisboa, 4 de Setembro de 1932; n.º 361, Lisboa, 12 de Maio de 1935; n.º 366, Lisboa, 16 de Junho de 1935; n.º376, Lisboa, 25 de Agosto de 1935.

²⁷⁹*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 63, Lisboa, 25 de Agosto de 1929; n.º 64, Lisboa, 2 de Setembro de 1929; n.º 102, Lisboa 25 de Maio de 1930; n.º220, Lisboa, 28 de Agosto de 1932.

²⁸⁰*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 35, Lisboa, 10 de Fevereiro de 1929; n.º 186, Lisboa, 3 de Janeiro de 1932;n.º 187, Lisboa, 10 de Janeiro de 1932;n.º 189, Lisboa, 24 de Janeiro de 1932.

arquitecto Raul Lino (1879-1974), o professor e jornalista Agostinho de Campos (1870-1944) e o Dr. Veiga Simões²⁸¹.



Fig. 102. Raul Lino in “Mestres do Pensamento Português” in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 76, Lisboa, 24 de Novembro de 1929.

Fig. 103. Carlos Botelho (il.), Augusto Ferreira Gomes, «A Marca do Tempo» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 69, Lisboa, 6 de Outubro de 1929.

Fig. 104. Mamia (il.), Reporter X, «A Morte do Frango Preto» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 83, Lisboa, 12 de Janeiro de 1930.

Tal como n’*O Domingo Ilustrado* houve espaço para conteúdos mais literários e lúdicos e semanalmente foi publicada uma “Novela Inédita”, geralmente ilustrada por Jaime Martins Barata e por vezes pelo pintor e ilustrador Carlos Botelho (1899-1982), entre muitas não identificadas²⁸². Nesta secção foram publicadas de Adolfo Simões Muller(1909-1989), Aquilino Ribeiro, André Brun, Augusto Ferreira Gomes, Alves Redol, Castelo de Moraes, Ferreira de Castro, Júlio Dantas, Maria Lamas, Norberto de Araújo, Norberto Lopes, Nogueira de Brito e Repórter X, e outros entre os quais Leitão de Barros, que assina duas com o pseudónimo “O Homem Que Passa”²⁸³. A partir de

²⁸¹Entrevista a João de Barros in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 65, Lisboa, 8 de Setembro de 1929; a Raul Lino in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 76, Lisboa, 24 de Novembro de 1929; a Agostinho Campos in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 77, Lisboa, 1 de Dezembro de 1929; a Veiga Simões in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 77, Lisboa, 1 de Dezembro de 1929.

²⁸²Jaime Martins Barata assina durante os anos de 1929, 1930, 1931 e não assina nos de 1932 e 1933.

²⁸³ Adolfo Simões Muller in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 351, Lisboa, 3 de Março de 1935. Aquilino Ribeiro in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 287, Lisboa, 10 de Dezembro de 1933; n.º 366, Lisboa, 16 de Junho de 1935. André Brun in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 363, Lisboa, 26 de Maio de 1935. Augusto Ferreira Gomes in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 9, Lisboa, 12 de Agosto de 1928; n.º 21, Lisboa, 4 de Novembro de 1928. Alves Redol in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 40, Lisboa, 8 de Janeiro de 1933. Castelo de Moraes in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 2, Lisboa, 24 de Junho de 1928; n.º 24, Lisboa, 25 de Novembro de 1928; n.º 54, Lisboa, 23 de Junho de 1929; n.º 61, Lisboa, 11 de Agosto de 1929. Ferreira de Castro in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 2, Lisboa, 24 de Junho de 1928. Júlio Dantas in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 238, Lisboa, 1 de Janeiro de 1933; n.º 303, Lisboa, 1 de Abril de 1934; n.º 343, Lisboa, 6 de Janeiro de 1935. Maria Lamas in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 369, Lisboa, 7 de Julho de 1935. Norberto de Araújo in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 6, Lisboa, 22 de Julho de 1928. Norberto Lopes in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 7, Lisboa, 29 de Julho de 1928. Nogueira de Brito in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 26, Lisboa, 9 de Dezembro de 1928. Repórter X in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 68, Lisboa, 29 de Setembro de 1929; n.º 83, Lisboa, 12 de Janeiro de 1930; n.º 85, Lisboa, 26 de Janeiro de 1930; n.º 88, Lisboa, 16 de Fevereiro de 1930; n.º 96, Lisboa, 13 de Abril de 1930; n.º 104, Lisboa, 8 de Junho de 1930; n.º 105, Lisboa, 15 de Junho de 1930. Escreveram ainda novelas para *O Notícias Ilustrado* os seguintes autores (número entre parêntesis): Alice Ogando (356, 371, 381), Alves de Azevedo (380), Armando Ferreira (25, 81, 89, 135, 342), Artur Portela (28), Alves Mendes (28), Adolfo Coelho (33), Aleixo Ribeiro (95, 137, 142, 156, 163), Ana Maria (38), Ana Virginia (93), Aníbal Nazaré (165, 172, 176, 196, 209, 220, 241, 247, 252, 261, 279), Américo Durão (37), Augusto Costa (80, 136, 140, 145, 157, 162, 164, 173, 179, 201, 202, 214, 219, 377), Augusto Ferreira Gomes (9, 21, 69, 90, 271), Augusto Cunha (98, 158, 251, 295), Alves Guerra (57, 78), Augusto Ricardo (177, 190), Alberto Serrão Monteiro (185), Alves Redol (208, 212, 216, 239, 250, 274, 294), Aurora Jardim Aranha (231, 241, 300), A. Favre da Rosa (232, 238, 246, 256, 260, 264, 268, 273, 277, 282, 292), Aquilino Ribeiro (287, 366), André Brun (363), Ana de Castro Osório (354), Armando Pinto Correia (351), Adolfo Simões Muller (351), Artur Inês (350), Albino Forjaz de Sampaio (348), Belo Redondo (258), Bastos Guerra (279), Carlos Queiroz (42, 67), Carlos Sequeira (91, 97, 151, 171, 187, 194), Castelo de Moraes (24, 32, 34, 41, 48, 51, 54, 61, 66, 71, 79, 134, 139, 154, 167, 178, 254, 255, 257, 262, 263, 270, 281, 291, 305, 306, 310, 313, 325), Cristiano Lima (62), Constantino de Figueiredo (244, 249, 278, 284, 293, 298, 315), Eduardo Frias (16, 23, 31), Eugénio Vieira (35), Eduardo Fernando Junior (240, 243, 245, 248, 265, 289, 299, 304, 306, 308, 309, 311, 314, 321, 324, 326, 328, 337), Eugénio Silva (360), Fidelino Figueiredo (355), Feliciano Santos (46, 49, 50, 51, 100, 138, 191), Francisco Silva Passos (98, 153, 168), Gastão de Bettencourt (225), Gervásio Lobato (317), GEO (327, 330, 332, 336, 344), Gonçalo Henriques (29, 36, 43, 74, 81, 86, 170, 182, 186, 188, 259, 267, 276, 302, 316), Gustavo d’Eça Leal (65, 133), Gustavo de Freitas (253), Guedes Amorim (47, 84, 152, 155, 161, 205, 218, 221), O

meados de 1935 estas passam a ser intercaladas com excertos de “Novidades Literárias”²⁸⁴. A par das novelas, *O Notícias Ilustrado* publicou semanalmente, desde do primeiro número, os folhetins “Cartas a Maria”, assinado por Leonor, a qual se seguiram, primeiro “O Homem que Perdeu o seu Tempo” e posteriormente “O Carmo e a Trindade - Folhetim da Vida Lisboa onde entra toda a gente conhecida”, ambos da autoria de Feliciano Santos e ilustrados por Martins Barata e Carlos Botelho²⁸⁵. Um “folhetim de História Natural”, como o autor descreve «ali se descreve os costumes e o habitat do indígena lisboeta, suas preferências, seu “pirismo” nativo e outras características dadas em síntese nas duas figuras centrais da acção: o Carmo e a Trindade»²⁸⁶. A estes seguiu-se outro folhetim da sua autoria, intitulado “Porque não entrou no céu D. Anica”, igualmente ilustrado por Martins Barata²⁸⁷.



Fig. 105. Martins Barata (il.), Feliciano Santos, «O Carmo e a Trindade» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º61, Lisboa, 11 de Agosto de 1929.

Fig. 106. Martins Barata (il.), Feliciano Santos, «Porque não entrou no céu a D. Anica?» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º87, Lisboa, 9 de Fevereiro de 1930.

A poesia também tem o seu espaço na secção “Anthologia”. Aí são publicados poemas de, entre outros, Adolfo Simões Muller, António Botto (1892-1959), Ângelo de Lima (1872-1921), Augusto Ferreira Gomes, Augusto de Santa-Rita(1888-1956), Camilo Pessanha (1867-1926), Cesário Verde (1855-1886), Álvaro de Campos / Fernando Pessoa (1888-1935), Luiz Montalvor (1891-1947), Mário de Sá-

Homem Que Passa (39, 98), Homem que Puxa o Pano (340), Herculano Pereira (192, 215, 236), José Júlio Villa Nova (222), José Pedro (378), Lima Antunes (94, 99), Luís Figueira (150, 174), Luís Trigueiros (339), Mário Domingues (37, 75), Mário Duarte (210), Mário Barros (365), Manuel Pereira (375), Maria Lamas (369), Nogueira de Brito (26, 40), João Zero (45), João Paulo Freire (72), João Santos (230), Júlio Dantas (238, 303, 343), Luzia (58), Olga Alves Guerra (237), Victor Falcão (70, 73), Victor Santos (382), Repórter mistério (1, 76, 85, 166, 180, 189, 213, 217, 224, 228, 229, 296), Repórter X (68, 83, 85, 88, 96, 104), Repórter q.v.(233, 235), Rebello de Bettencourt (81), Rogério Perez (27, 44, 63, 77), Rocha Júnior (269, 346), Rosa Silvestre (82), Ruy Folha (183, 312, 329), Sara Beirão (144, 160, 181, 195, 202, 234, 242, 297), Silva Bastos (341), Silva Tavares (349), Sousa Costa (304, 362), Salvador Saboia (379), Tomé Vieira (266, 331, 343, 379), Valério Rajanto (44), Urbano Rodrigues (370), Virgínia Lopes de Mendonça (32, 71, 81), Vitorino Nemésio (347), Whisky& Soda Irmãos (159), Yolanda de Yonville (372). Parte da Antologia de Verão foram ainda publicados contos de André Brun (319) e Henrique Roldão (320). Leitão de Barros escreveu in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 39, Lisboa, 10 de Março de 1929; n.º 98, Lisboa, 27 de Abril de 1930.

²⁸⁴ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 343, Lisboa, 6 de Janeiro de 1935.

²⁸⁵ Feliciano Santos; Carlos Botelho (il.); Martins Barata (il.), «O Homem que Perdeu o seu Tempo» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º46, Lisboa, 28 de Abril de 1929 ao *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º56, Lisboa, 7 de Julho de 1929. Feliciano Santos; Carlos Botelho (il.); Martins Barata (il.), «O Carmo e a Trindade - Folhetim da Vida Lisboa onde entra toda a gente conhecida» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º61, Lisboa, 11 de Agosto de 1929.

²⁸⁶ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 60, Lisboa, 4 de Agosto de 1929.

²⁸⁷ Feliciano Santos; Martins Barata (il.), «Porque não entrou no céu D. Anica» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º86, Lisboa, 2 de Fevereiro de 1930

Carneiro(1890-1916) e Teixeira de Pascoaes (1877-1952)²⁸⁸.

Fotógrafos Profissionais e Amadores

Centrando-nos na componente visual da revista, no que diz respeito aos fotógrafos, constaram nas páginas d'*O Notícias Ilustrado*, com regularidade, trabalhos assinados por Ferreira da Cunha (1901-1970), que viria a tornar-se o “chefe de serviços da Fotorreportagem Notícias” e colaborador regular de Leitão de Barros no cinema²⁸⁹, V.Rodriguese por José Mesquita. Este último começa a colaborar em 1930 como correspondente do Porto contribuindo até ao fechar da revista²⁹⁰. Além destes colaboraram igualmente com fotorreportagens ou registo de actualidades, o repórter fotográfico Armando Serôdio (1907-1978), durante o ano de 1931²⁹¹; Baptista sobretudo entre Julho de 1930 e Março do ano seguinte²⁹²; Deniz Salgado (1895-1963), que começa a colaborar no fim de 1931 até 1934, altura em que interrompe, voltando apenas no ano seguinte²⁹³; Horácio Novais (1910-1988), que embora colabore apenas esporadicamente é uma constante a partir de metade de 1931 até ao fim da revista²⁹⁴; e o

²⁸⁸ Adolfo Simões Mullerin *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º170, Lisboa, 13 de Setembro de 1931. António Botto in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º33, Lisboa, 27 de Janeiro de 1929; n.º258, Lisboa, 21 de Maio de 1933. Ângelo de Lima in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º14, Lisboa, 16 de Setembro de 1928. Augusto Ferreira Gomes in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 93, Lisboa, 23 de Março de 1930. Augusto de Santa-Ritain *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º8, Lisboa, 5 de Agosto de 1928. Camilo Pessanha in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 27, 16 de Dezembro de 1928; n.º99, Lisboa, 4 de Maio de 1930. Cesário Verde in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 106, Lisboa, 22 de Junho de 1930. Álvaro de Campos in *O Notícias Ilustrado*, Série I, n.º10, Lisboa, 19 de Agosto de 1928. Fernando Pessoa in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º20, Lisboa, 28 de Outubro de 1928; n.º22, Lisboa, 11 de Novembro de 1928; n.º 29, Lisboa, 30 de Dezembro de 1928; n.º 32, Lisboa, 20 de Janeiro de 1929; n.º46, Lisboa, 28 de Abril de 1929; n.º57, Lisboa, 14 de Julho de 1929. Luiz Montalvor in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º16, Lisboa, 30 de Setembro de 1928; n.º 43, Lisboa, 7 de Abril de 1929. Mário de Sá-Carneiro in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 105, Lisboa, 15 de Junho de 1930. Teixeira de Pascoaes in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º24, Lisboa, 25 de Novembro de 1928; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º113, Lisboa, 10 de Agosto de 1930. Além dos referidos foram publicados poemas (números entre parêntesis e respeitantes à segunda série) de Mário Beirão (25; 47), Castelo de Morais (31), Guilherme Faria (36); Francisco Silva Passos (37; 62), António Alves Maria (38), Victor Lopes (41;61), Gustavo de Matos Sequeira (44), António Carneiro (45), Carlos Queiroz (58), Barbosa Junior (63). No *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 63, Lisboa, 25 de Agosto de 1929 termina a secção mas continuam a ser publicados poemas ocasionalmente, caso do número de natal, da qual constaram Francisco Silva Passos, Teixeira de Pascoaes e Eugénio de Castro, mas também ao longo de toda a série, dispersos pela revista. Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º81, Lisboa, 29 de Dezembro de 1929.

²⁸⁹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º308, Lisboa, 6 de Maio de 1934.

²⁹⁰ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 106, Lisboa, 22 de Junho de 1930.

²⁹¹ A partir de *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 137, Lisboa, 25 de Janeiro de 1931. Em 1932 ainda são publicadas três fotografias da sua autoria in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 190, Lisboa, 31 de Janeiro de 1932; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º192, Lisboa, 14 de Fevereiro de 1932; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º199, Lisboa, 3 de Abril de 1932. Armando Serôdio publicaria ainda nesses mesmos anos na revista *Stadium*, *Repórter X*, entre outras, integrando posteriormente o Gabinete de Imprensa do Aeroporto da Portela e os quadros da Câmara Municipal de Lisboa. De acordo com <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt> consultado a 26 de Setembro de 2013.

²⁹² Entre *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º108, Lisboa, 6 de Julho de 1930 e *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º144, Lisboa, 15 de Março de 1931. Já tinha contribuído previamente n.º *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 39, Lisboa, 10 de Março de 1929.

²⁹³ A partir de *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º182, Lisboa, 6 de Dezembro de 1931. Em 1935 colabora apenas em: *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 361, Lisboa, 12 de Maio de 1935; n.º 366, Lisboa, 16 de Junho de 1935; n.º376, Lisboa, 25 de Agosto de 1935.

²⁹⁴ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º171, Lisboa, 20 de Setembro de 1931; n.º174, Lisboa, 11 de Outubro de 1931; n.º176, Lisboa, 25 de Outubro de 1931; n.º196, Lisboa, 13 de Março de 1932; n.º200, Lisboa, 10 de Abril de 1932; n.º 206, Lisboa, 22 de Maio de 1932; n.º 208, Lisboa, 5 de Junho de 1932; n.º 217, Lisboa, 7 de Agosto de 1932; n.º 222, Lisboa, 11 de Setembro de 1932; n.º228, Lisboa, 23 de Outubro de 1932; n.º 241, Lisboa, 22 de Janeiro de 1933; n.º248, Lisboa, 12 de Março de 1933; n.º250, Lisboa, 26 de Março de 1933; n.º 255, Lisboa, 30 de Abril de 1933; n.º273, Lisboa, 3 de Setembro de 1933; n.º 281, Lisboa, 29 de Outubro de 1933; n.º291, Lisboa, 7 de Janeiro de 1934; n.º292, Lisboa, 14 de Janeiro de 1934; n.º312, Lisboa, 3 de Junho de 1934 aon.º316, Lisboa, 1 de Julho de 1934; n.º 319, Lisboa, 22 de Julho de 1934 aon.º 321, Lisboa, 5 de Agosto de 1934; n.º 323, Lisboa, 19 de Agosto de 1934; n.º325, Lisboa, 2 de Setembro de 1934; n.º326, Lisboa, 9 de Setembro de 1934; n.º328, Lisboa, 23 de Setembro de 1934; n.º329, Lisboa, 30 de Setembro de 1934; n.º 343, Lisboa, 6 de Janeiro de 1935; n.º345, Lisboa, 20 de Janeiro de 1935; n.º346,

irmão, Mário Novaisque, apesar das colaborações serem mais esparsas, atravessa os sete anos da publicação²⁹⁵; João Martins (1898-1972), depois de uma série de fotografias dispersas como fotógrafo amador, passa a colaborar regularmente a partir de Setembro de 1934 e até ao fim da revista²⁹⁶; Jaime Ferreira depois de algumas colaborações avulsas torna-se regular durante os anos de 1929 a 1931 e muito esporadicamente nos anos que se seguem²⁹⁷; Raul Reis colabora regularmente entre 1929 e 1931 e ocasionalmente no ano seguinte²⁹⁸; Raimundo Vaissier marcou presença entre 1932 e 1933 e de forma cada vez mais espaçada em 1934²⁹⁹; Salazar Diniz, depois de ver reproduzidas uma série de fotografias suas, a partir de Junho de 1932, e sobretudo durante o ano de 1933, contribui regularmente³⁰⁰. Além destes, o jornalista do *Diário de Notícias* e futuro director da *Revista da Marinha* Maurício de Oliveira (1909-1972) colaborou com fotorreportagens relacionadas com temáticas marinhas, geralmente acompanhadas com texto da sua autoria³⁰¹. O fotógrafo profissional Domingos Alvão

Lisboa, 27 de Janeiro de 1935; n.º351, Lisboa, 3 de Março de 1935; n.º353, Lisboa, 17 de Março de 1935; n.º 370, Lisboa, 14 de Julho de 1935; n.º375, Lisboa, 18 de Agosto de 1935.

²⁹⁵ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 37, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1929; n.º42, Lisboa, 31 de Março de 1929; n.º 58, Lisboa, 21 de Julho de 1929; n.º 60, Lisboa, 4 de Agosto de 1929; n.º 65, Lisboa, 8 de Setembro de 1929; n.º 70, Lisboa, 13 de Outubro de 1929; n.º84, Lisboa, 19 de Janeiro de 1930; n.º88, Lisboa, 16 de Fevereiro de 1930; n.º 125, Lisboa, 2 de Novembro de 1930; n.º149, Lisboa, 19 de Abril de 1931; n.º199, Lisboa, 3 de Abril de 1932; n.º249, Lisboa, 19 de Março de 1933; n.º251, Lisboa, 1 de Abril de 1933; n.º253, Lisboa, 16 de Abril de 1933; n.º 255, Lisboa, 30 de Abril de 1933; n.º269, Lisboa, 6 de Agosto de 1933; n.º 339, Lisboa, 9 de Dezembro de 1934.

²⁹⁶ Colabora como amador no *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 205, Lisboa, 15 de Maio de 1932; n.º 219, 21 de Agosto de 1932; n.º 238, Lisboa, 1 de Janeiro de 1933; n.º256, Lisboa, 7 de Maio de 1933; n.º279, Lisboa, 15 de Outubro de 1933. Colabora com regularidade a partir de *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 325, Lisboa, 2 de Setembro de 1934; n.º327, Lisboa, 16 de Setembro de 1934; n.º330, Lisboa, 7 de Outubro de 1934; n.º332, Lisboa, 21 de Outubro de 1934; n.º334, Lisboa, 4 de Novembro de 1934; n.º336, Lisboa, 18 de Novembro de 1934; n.º 342, Lisboa, 30 de Dezembro de 1934; n.º344, Lisboa, 13 de Janeiro de 1935; n.º346, Lisboa, 27 de Janeiro de 1935; n.º347, Lisboa, 3 de Fevereiro de 1935; n.º 350, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1935; n.º352, Lisboa, 10 de Março de 1935; n.º353, Lisboa, 17 de Março de 1935; n.º356, Lisboa, 7 de Abril de 1935; n.º357, Lisboa, 14 de Abril de 1935; n.º358, Lisboa, 21 de Abril de 1935; n.º359, Lisboa, 28 de Abril de 1935; n.º362, Lisboa, 19 de Maio de 1935; n.º 364; Lisboa, 2 de Junho de 1935; n.º 365, Lisboa, 9 de Junho de 1935; n.º 372, Lisboa, 28 de Julho de 1935; n.º377, Lisboa, 1 de Setembro de 1935; n.º380, Lisboa, 22 de Setembro de 1935; n.º382, Lisboa, 6 de Outubro de 1935. Sobre João Martins ver Baptista, Maria Emília Moreira Tavares Samora, *João Martins (1898-1972) : imagens de um tempo "descritivo desolador"* (Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciaiuoli de Brito), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2000 e a a posterior edição comercial Tavares, Emília, *João Martins – Imagens de um tempo descritivo desolador*, Porto, Mimesis, 2001.

²⁹⁷ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 37, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1929; n.º42, Lisboa, 31 de Março de 1929; n.º62, Lisboa, 18 de Agosto de 1929; n.º 63, Lisboa, 25 de Agosto de 1929; n.º69, Lisboa, 6 de Outubro de 1929; n.º 72, Lisboa, 27 de Outubro de 1929; n.º79, Lisboa, 15 de Dezembro de 1929; n.º192, Lisboa, 14 de Fevereiro de 1932; n.º 214, Lisboa, 17 de Julho de 1932; n.º 216, Lisboa, 31 de Julho de 1932; n.º 217, Lisboa, 7 de Agosto de 1932; n.º251, Lisboa, 1 de Abril de 1933; n.º260, Lisboa, 4 de Junho de 1933.

²⁹⁸ Colabora com regularidade até ao *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º165, Lisboa, 9 de Agosto de 1931. Nos anos seguintes tem fotografias publicadas nos números: *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 208, Lisboa, 5 de Junho de 1932; n.º210, Lisboa, 19 de Junho de 1932; n.º 217, Lisboa, 7 de Agosto de 1932; n.º230, Lisboa, 6 de Novembro de 1932; n.º256, Lisboa, 7 de Maio de 1933.

²⁹⁹ Começa a colaborar no *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 209, Lisboa, 12 de Junho de 1932. Em 1934 são publicadas fotografias in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º292, Lisboa, 14 de Janeiro de 1934; n.º303, Lisboa, 1 de Abril de 1934; n.º 339, Lisboa, 9 de Dezembro de 1934. Em 1935 in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 361, Lisboa, 12 de Maio de 1935; n.º 369, Lisboa, 7 de Julho de 1935; n.º 371, Lisboa, 21 de Julho de 1935 ao n.º374, Lisboa, 11 de Agosto de 1935; n.º377, Lisboa, 1 de Setembro de 1935 a n.º381, Lisboa, 29 de Setembro de 1935.

³⁰⁰ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º84, Lisboa, 19 de Janeiro de 1930; n.º159, Lisboa, 28 de Junho de 1931; n.º 209, Lisboa, 12 de Junho de 1932; n.º 216, Lisboa, 31 de Julho de 1932; n.º 219, 21 de Agosto de 1932; n.º226, Lisboa, 9 de Outubro de 1932; n.º231, Lisboa, 13 de Novembro de 1932; n.º235, Lisboa, 11 de Dezembro de 1932; n.º 237, Lisboa, 25 de Dezembro de 1932; n.º 238, Lisboa, 1 de Janeiro de 1933. Em 1933 começa a ser publicadas fotografias suas de forma regular, a partir de *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 242, Lisboa, 29 de Janeiro de 1933. Em 1934 vê publicadas apenas cinco fotografias in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º293, Lisboa, 21 de Janeiro de 1934; n.º295, Lisboa, 4 de Fevereiro de 1934; n.º297, Lisboa, 18 de Fevereiro de 1934; n.º 317, Lisboa, 8 de Julho de 1934; n.º 322, Lisboa, 12 de Agosto de 1934.

³⁰¹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º55, Lisboa, 30 de Junho de 1929; n.º57, Lisboa, 14 de Julho de 1929; n.º59, Lisboa, 28 de Julho de 1929; n.º62, Lisboa, 18 de Agosto de 1929 a n.º 64, Lisboa, 2 de Setembro de 1929; n.º67, Lisboa, 22 de Setembro de 1929; n.º

(1872-1946) fez a cobertura da Exposição Colonial do Porto³⁰². No domínio da fotografia de desporto, A. Bívar tornou-se o responsável pela cobertura de eventos a partir de 1930, até 1934, inclusivamente³⁰³. Nunes d'Almeida esteve igualmente envolvido nas reportagens de desporto embora de forma mais ocasional, mas, apesar de tudo, ao longo de toda a série³⁰⁴. Esporadicamente foram reproduzidas fotografias de A. Boaventura³⁰⁵, Aureliano Carneiro³⁰⁶, Alves Gato³⁰⁷, Brotas Cardoso³⁰⁸, Evaristo Cunha³⁰⁹, J. Martins Barata³¹⁰, Judah Benoliel³¹¹, Leonel de Melo³¹², Octávio Bobone³¹³ e Serra Ribeiro³¹⁴ nas mais diversas secções da revista e por vezes a acompanhar artigos da sua própria autoria. Colaboraram ainda centenas de fotógrafos amadores de todo o Portugal Continental, Ilhas e Colónias, enviando semanalmente as suas contribuições, possibilitando assim ao *O Notícias Ilustrado* a cobertura de todo o país³¹⁵.

Desde o início da publicação recorreu-se também ao que se depreende ser uma agência fotográfica de nome *Notícias*, assim como, numa fase já mais adiantada, à *Foto Tobis*, para os artigos sobre cinema³¹⁶, e à Secção Fotográfica do *Diário de Notícias*,

102, Lisboa 25 de Maio de 1930;n.º107, Lisboa, 29 de Junho de 1930; n.º163, Lisboa, 26 de Julho de 1931;n.º170, Lisboa, 13 de Setembro de 1931.

³⁰²*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 313, Lisboa, 3 de Junho de 1934; n.º 314, Lisboa, 17 de Junho de 1934;n.º316, Lisboa, 1 de Julho de 1934;n.º 317, Lisboa, 8 de Julho de 1934; n.º 318, Lisboa, 15 de Julho de 1934; n.º 322, Lisboa, 12 de Agosto de 1934.

³⁰³ Em 1935 apenas publicou uma fotografia in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 361, Lisboa, 12 de Maio de 1935.

³⁰⁴*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º88, Lisboa, 16 de Fevereiro de 1930; n.º97, Lisboa, 20 de Abril de 1930; n.º109, Lisboa, 13 de Julho de 1930;n.º110, Lisboa, 20 de Julho de 1930;n.º113, Lisboa, 10 de Agosto de 1930;n.º115, Lisboa, 24 de Agosto de 1930;n.º117, Lisboa, 7 de Setembro de 1930;n.º119, Lisboa, 21 de Setembro de 1930;n.º 132, Lisboa, 21 de Dezembro de 1930; n.º149, Lisboa, 19 de Abril de 1931;n.º150, Lisboa, 26 de Abril de 1931;n.º154, Lisboa, 24 de Maio de 1931; n.º 157, Lisboa, 14 de Junho de 1931; n.º194, Lisboa, 28 de Fevereiro de 1932; n.º213, Lisboa, 10 de Julho de 1932; n.º 214, Lisboa, 17 de Julho de 1932;n.º 222, Lisboa, 11 de Setembro de 1932; n.º224, Lisboa, 25 de Setembro de 1932; n.º231, Lisboa, 13 de Novembro de 1932; n.º 240, Lisboa, 15 de Janeiro de 1933;n.º 241, Lisboa, 22 de Janeiro de 1933; n.º 246, Lisboa, 26 de Fevereiro de 1933; n.º250, Lisboa, 26 de Março de 1933; n.º251, Lisboa, 1 de Abril de 1933; n.º 318, Lisboa, 15 de Julho de 1934; n.º328, Lisboa, 23 de Setembro de 1934.

³⁰⁵*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 38, Lisboa, 3 de Março de 1929; n.º 39, Lisboa, 10 de Março de 1929; n.º41, Lisboa, 24 de Março de 1929; n.º 58, Lisboa, 21 de Julho de 1929; n.º62, Lisboa, 18 de Agosto de 1929; n.º69, Lisboa, 6 de Outubro de 1929.

³⁰⁶*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º89, Lisboa, 23 de Fevereiro de 1930; n.º 104, Lisboa, 8 de Junho de 1930; n.º118, Lisboa, 14 de Setembro de 1930; n.º 189, Lisboa, 24 de Janeiro de 1932; n.º200, Lisboa, 10 de Abril de 1932; n.º213, Lisboa, 10 de Julho de 1932.

³⁰⁷*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 35, Lisboa, 10 de Fevereiro de 1929;n.º56, Lisboa, 7 de Julho de 1929;n.º107, Lisboa, 29 de Junho de 1930.

³⁰⁸*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º67, Lisboa, 22 de Setembro de 1929 aon.º69, Lisboa, 6 de Outubro de 1929; n.º 73, Lisboa, 3 de Novembro de 1929; n.º117, Lisboa, 7 de Setembro de 1930; n.º166, Lisboa, 16 de Agosto de 1931;n.º169, Lisboa, 6 de Setembro de 1931; n.º170, Lisboa, 13 de Setembro de 1931; n.º224, Lisboa, 25 de Setembro de 1932.

³⁰⁹*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º41, Lisboa, 24 de Março de 1929; n.º 51, Lisboa, 2 de Junho de 1929.

³¹⁰*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º69, Lisboa, 6 de Outubro de 1929;n.º 70, Lisboa, 13 de Outubro de 1929.

³¹¹*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 190, Lisboa, 31 de Janeiro de 1932; n.º194, Lisboa, 28 de Fevereiro de 1932; n.º264, Lisboa, 2 de Julho de 1933; n.º265, Lisboa, 9 de Julho de 1933; n.º295, Lisboa, 4 de Fevereiro de 1934; n.º356, Lisboa, 7 de Abril de 1935; n.º358, Lisboa, 21 de Abril de 1935; n.º 363, Lisboa, 26 de Maio de 1935; n.º 369, Lisboa, 7 de Julho de 1935; n.º373, Lisboa, 4 de Agosto de 1935; n.º377, Lisboa, 1 de Setembro de 1935.

³¹²*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º303, Lisboa, 1 de Abril de 1934; n.º305, Lisboa, 15 de Abril de 1934; n.º306, Lisboa, 22 de Abril de 1934; n.º307, Lisboa, 29 de Abril de 1934; n.º311, Lisboa, 27 de Maio de 1934; n.º 313, Lisboa, 10 de Junho de 1934; n.º 314, Lisboa, 17 de Junho de 1934; n.º 315, Lisboa, 24 de Junho de 1934.

³¹³*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º44, Lisboa, 14 de Abril de 1929; n.º57, Lisboa, 14 de Julho de 1929; n.º 75, Lisboa, 17 de Novembro de 1929; n.º 245, Lisboa, 19 de Fevereiro de 1933; n.º260, Lisboa, 4 de Junho de 1933; n.º276, Lisboa, 24 de Setembro de 1933; n.º282, Lisboa, 5 de Novembro de 1933.

³¹⁴*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º54, Lisboa, 23 de Junho de 1929; n.º87, Lisboa, 9 de Fevereiro de 1930; n.º89, Lisboa, 23 de Fevereiro de 1930;n.º112, Lisboa, 3 de Agosto de 1930; n.º 132, Lisboa, 21 de Dezembro de 1930.

³¹⁵ Esta colaboração dos leitores foi uma iniciativa já posta em prática n' *O Domingo Ilustrado* onde se publicou uma missiva dando conta aos "amadores fotográficos de Lisboa e da Província de que publicara todas as fotografias de interesse geral que lhe enviem, as quais pagará segundo contractos especiais, bem como recebe desde já propostas para agencias fotográficas em qualquer localidade da Província, à excepção do Porto e Coimbra" in *O Domingo Ilustrado*, n.º111, Lisboa, 27 de Fevereiro de 1927.

³¹⁶*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º325, Lisboa, 2 de Setembro de 1934; n.º327, Lisboa, 16 de Setembro de 1934; n.º328, Lisboa, 23 de Setembro de 1934; n.º333, Lisboa, 28 de Outubro de 1934; n.º334, Lisboa, 4 de Novembro de 1934; n.º 338, Lisboa, 2 de

para complementar a cobertura de alguns acontecimentos³¹⁷. Outras provieram de casas fotográficas³¹⁸. Chegaram a ser reimpressas fotografias de fontes estrangeiras, caso da revista *VU*, da alemã *Wosche* e uma da *Kolnische Zeitung*³¹⁹. Além desta fotografia noticiosa, ao longo de toda esta segunda série d' *O Notícias Ilustrado* publicou-se frequentemente retratos da autoria de Joaquim Silva Nogueira³²⁰ e do fotógrafo profissional San Payo (1890-1974)³²¹, revelando tanto a apetência pelo género quer a necessidade que a revista tinha destes para colmatar a ausência de fotografias tiradas no local do acontecimento.

1.2.5. N' *O Notícias Ilustrado*

Feito o levantamento dos colaboradores e secções atentemos aos artigos. Ao longo dos sete de publicação *O Notícias Ilustrado* acompanhou, divulgou, ocasionalmente criticou, e por vezes inventou, a vida social, cultural e política de Portugal, dando a ver ao espectador as caras, os locais, os acontecimentos e as obras que

Dezembro de 1934; n.º344, Lisboa, 13 de Janeiro de 1935; n.º347, Lisboa, 3 de Fevereiro de 1935; n.º351, Lisboa, 3 de Março de 1935; n.º352, Lisboa, 10 de Março de 1935; n.º354, Lisboa, 24 de Março de 1935.

³¹⁷*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º291, Lisboa, 7 de Janeiro de 1934; n.º293, Lisboa, 21 de Janeiro de 1934; n.º295, Lisboa, 4 de Fevereiro de 1934; n.º297, Lisboa, 18 de Fevereiro de 1934 ao n.º300, Lisboa, 11 de Março de 1934; n.º333, Lisboa, 28 de Outubro de 1934.

³¹⁸ Ver (números entre parentesis correspondentes à segunda série): Vénus (35), Fotografia Rodrigues (43), Foto Brazil (94; 200; 217; 247), Foto Laborinho (95; 208), FotoBeleza (136), Foto Parque (191), Foto Portugal (193), Foto Vasques (194), Foto Peninsular (200), Foto Aliança (213), Foto Arraiolos (251) e Foto Casa Havaneza (269).

³¹⁹Foram impressas fotografias da *VU* in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º3, Lisboa, 1 de Julho de 1928; n.º10, Lisboa, 19 de Agosto de 1928; n.º21, Lisboa, 4 de Novembro de 1928; n.º23, Lisboa, 18 de Novembro de 1928; n.º 35, Lisboa, 10 de Fevereiro de 1929; n.º 36, Lisboa, 17 de Fevereiro de 1929; n.º 42, Lisboa, 31 de Março de 1929; n.º 43, Lisboa, 7 de Abril de 1929; n.º 64, Lisboa, 2 de Setembro de 1929; n.º68, Lisboa, 29 de Setembro de 1929; n.º 74, Lisboa, 10 de Novembro de 1929; n.º79, Lisboa, 15 de Dezembro de 1929; n.º82, Lisboa, 5 de Janeiro de 1930; n.º89, Lisboa, 23 de Fevereiro de 1930; n.º109, Lisboa, 13 de Julho de 1930; n.º 238, Lisboa, 1 de Janeiro de 1933; n.º275, Lisboa, 17 de Setembro de 1933; n.º297, Lisboa, 18 de Fevereiro de 1934. Foi impressa uma fotografias da *Woschein O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º4, Lisboa, 8 de Julho de 1928. Foi impressa uma fotografia do *Kolnische Zeitung* in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 24, Lisboa, 25 de Novembro de 1928.

³²⁰*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 23, Lisboa, 18 de Novembro de 1928 ao n.º 25, Lisboa, 2 de Dezembro de 1928; n.º 31, Lisboa, 13 de Janeiro de 1929; n.º 38, Lisboa, 3 de Março de 1929 ao n.º 40, Lisboa, 17 de Março de 1929; n.º 44, Lisboa, 14 de Abril de 1929; n.º 53, Lisboa, 16 de Junho de 1929; n.º 57, Lisboa, 14 de Julho de 1929; n.º 69, Lisboa, 6 de Outubro de 1929; n.º 84, Lisboa, 19 de Janeiro de 1930; n.º 94, Lisboa, 30 de Março de 1930; n.º 97, Lisboa, 20 de Abril de 1930; n.º 112, Lisboa, 3 de Agosto de 1930; n.º 115, Lisboa, 24 de Agosto de 1930; n.º 117, Lisboa, 7 de Setembro de 1930; n.º 119, Lisboa, 21 de Setembro de 1930; n.º 123, Lisboa, 19 de Outubro de 1930; n.º 125, Lisboa, 2 de Novembro de 1930; n.º 128, Lisboa, 23 de Novembro de 1930; n.º 130, Lisboa, 7 de Dezembro de 1930; n.º 189, Lisboa, 24 de Janeiro de 1932; n.º 192, Lisboa, 14 de Fevereiro de 1932; n.º 194, Lisboa, 28 de Fevereiro de 1932; n.º 201, Lisboa, 17 de Abril de 1932; n.º 205, Lisboa, 15 de Maio de 1932; n.º 209, Lisboa, 12 de Junho de 1932; n.º 220, Lisboa, 28 de Agosto de 1932; n.º 224, Lisboa, 25 de Setembro de 1932; n.º 228, Lisboa, 23 de Outubro de 1932 ao n.º 231, Lisboa, 13 de Novembro de 1932; n.º 233, Lisboa, 27 de Novembro de 1932; n.º 235, Lisboa, 11 de Dezembro de 1932; n.º 238, Lisboa, 1 de Janeiro de 1933; n.º 240, Lisboa, 15 de Janeiro de 1933; n.º 241, Lisboa, 22 de Janeiro de 1933; n.º 245, Lisboa, 19 de Fevereiro de 1933; n.º 257, Lisboa, 14 de Maio de 1933; n.º 260, Lisboa, 4 de Junho de 1933; n.º 268, Lisboa, 30 de Julho de 1933; n.º 278, Lisboa, 8 de Outubro de 1933; n.º 281, Lisboa, 29 de Outubro de 1933; n.º 282, Lisboa, 5 de Novembro de 1933; n.º 291, Lisboa, 7 de Janeiro de 1934; n.º 295, Lisboa, 4 de Fevereiro de 1934; n.º 297, Lisboa, 18 de Fevereiro de 1934 ; n.º 299, Lisboa, 4 de Março de 1934; n.º 300, Lisboa, 11 de Março de 1934; n.º 305, Lisboa, 15 de Abril de 1934; n.º 305, Lisboa, 15 de Abril de 1934; n.º 315, Lisboa, 24 de Junho de 1934; n.º 319, Lisboa, 22 de Julho de 1934; n.º 321, Lisboa, 5 de Agosto de 1934; n.º 322, Lisboa, 12 de Agosto de 1934; n.º 327, Lisboa, 16 de Setembro de 1934; n.º 333, Lisboa, 28 de Outubro de 1934; n.º 333, Lisboa, 28 de Outubro de 1934; n.º 345, Lisboa, 20 de Janeiro de 1935; n.º 351, Lisboa, 3 de Março de 1935; n.º 352, Lisboa, 10 de Março de 1935; n.º 354, Lisboa, 24 de Março de 1935; n.º 363, Lisboa, 26 de Maio de 1935; n.º 365, Lisboa, 9 de Junho de 1935; n.º 371, Lisboa, 21 de Julho de 1935; n.º 378, Lisboa, 8 de Setembro de 1935; n.º 381, Lisboa, 29 de Setembro de 1935.

³²¹*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º61, Lisboa, 11 de Agosto de 1929; n.º98, Lisboa, 27 de Abril de 1930; n.º100, Lisboa, 11 de Maio de 1930; n.º 101, Lisboa, 18 de Maio de 1930; n.º140, Lisboa, 15 de Fevereiro de 1931; n.º142, Lisboa, 1 de Março de 1931; n.º169, Lisboa, 6 de Setembro de 1931; n.º175, Lisboa, 18 de Outubro de 1931; n.º249, Lisboa, 19 de Março de 1933; n.º337, Lisboa, 25 de Novembro de 1934; n.º 365, Lisboa, 9 de Junho de 1935; n.º 369, Lisboa, 7 de Julho de 1935; n.º374, Lisboa, 11 de Agosto de 1935. Sobre San Payo ver Barreto, António (Int.), *San Payo – Retratos Fotográficos*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura / Instituto Português de Museus/Arquivo Nacional de Fotografia/ Museu do Chiado, 1995.

considerou relevantes. Cingindo-nos aos conteúdos relevantes para a nossa tese, e resumidamente: foi nessas páginas que se fez o primeiro grande panorama geral das artes plásticas em Portugal assim primeiro balanço do modernismo, dando a conhecer os que se então entendeu como principais interpretes; foi através dessa revista que se construiu uma cidade, Lisboa, cosmopolita, moderna, pitoresca, e miserável, no que seria um gigantesco exercício de montagem e o primeiro grande ensaio sobre as possibilidades da imagem de construir e reconstruir, inventar e reconfigurar realidades, de acordo (ou não) com um programa; foi aí que se expôs o mais complexo olhar sobre Portugal fora da capital, numa multiplicidade de abordagens que constantemente se cruzam, complementar e contradizem; e foi também aí que se montou um novo regime dando a conhecer os possíveis e futuros actores, ideias e obras.

Ao contrário da revista e série anterior nesta nova série d'*O Notícias Ilustrado* é difícil de definir um modelo de organização espacial. Ainda assim, é possível traçar um esquema das primeiras páginas, em que a segunda geralmente é preenchida com publicidade e ficha técnica e a terceira com os já referidos “Ecos, Notícias e Comentários” que, a partir de Agosto de 1933, é substituída por uma nova página de assuntos internacionais, não assinada, de nome “Crónica das Nações”³²². Nas páginas finais, também não assinadas, constaram as secções genericamente intituladas “Cantinho da Pequenada”, “Curiosidades” e “Anúncios”, “Charadas”, “Xadrez”, “Damas” e “Palavras Cruzadas”, os “Problemas Policiais” e a “Filatelia”. Houve ainda, ocasionalmente, um espaço para as cartas de leitores intitulado “São Vocês que Dizem”. Todas as restantes páginas foram trabalhadas e editadas de forma aleatória.

Centremo-nos nas temáticas que nos são úteis quer ao argumento que aqui pretendemos defender – o da revista ilustrada como espaço de iniciação e experiência para autores e artistas, local de prática de múltiplos discursos, visuais e verbais, e de diálogo com diversos sectores da sociedade incluindo os políticos e culturais - mas também relevantes para a restante tese, como se verá através de remissões.

Começando pelas artes plásticas, desde o seu início que *O Notícias Ilustrado* deixou assente que lhes iria dar uma atenção especial. Tal como foi anunciado nas páginas do *Diário de Notícias*, ainda antes da revista começar a ser publicada, os “artistas portugueses terão no *Notícias Ilustrado* o primeiro jornal que lhes poderá reproduzir, por um processo gráfico esplêndido, os seus quadros, as suas estátuas, os

³²²*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º271, Lisboa, 20 de Agosto de 1933.

seus desenhos”. Além destes, também os “espectáculos teatrais de Lisboa, através das gravuras do *Notícias Ilustrado*, irão a todo o país, dando a sugestão viva e real do que vai sendo a vida dos nossos palcos”³²³.

No entanto, aquando de um “passeio às Belas Artes”, o director da revista deixava claro que “nunca, neste jornal, quizemos em matéria de Belas Artes, publicar referências críticas. Limitámo-nos a receber, sempre, sem restrições, todos os artistas que à publicidade deste semanário recorreram, e, a tomarmos, nós próprios, a iniciativa de promover a propaganda do seu trabalho e dos seus méritos. É que presamos muito o sentimento da camaradagem (...)”³²⁴. Como tal, semanalmente foram preenchidas páginas com inúmeras fotografias de quadros, esculturas e inaugurações e o pouco que se escreveu foi geralmente acrítico e resultado dessa atitude meramente divulgadora. Quando a artigo ultrapassava as breves linhas informativas geralmente derivava para assuntos paralelos que acabavam por ser mais interessantes que as exposições ou que as próprias obras expostas.

a) Os “Consagrados” e os “Amadores”

Começando pela pintura, é preciso referir que, desde logo, foi aberta uma separação entre o que denominaram como os artistas “consagrados” e os artistas “modernos”. Fixando-nos nos primeiros, nas páginas da revista, em artigos, reportagens ou pequenas notícias, constaram o mestre Souza Pinto (1856-1939), Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), aquando da sua morte, Alfredo Roque Gameiro (1864-1935), Artur Loureiro (1853-1932), Luciano Freire (1864-1935), José Malhoa (1855-1933), Veloso Salgado (1864-1945) e Carlos Reis (1863-1940)³²⁵. Escreveu-se também sobre os três últimos conjuntamente aquando de uma exposição destes na S.N.B.A. em 1930³²⁶ e foi ainda publicado um artigo intitulado «Os nossos pintores vistos por eles próprios» onde se incluíram reproduções dos mesmos três assim como de Alfredo

³²³ *Diário de Notícias*, n.º 22267, Lisboa, 24 de Janeiro de 1928, página 1.

³²⁴ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 201, Lisboa, 17 de Abril de 1932.

³²⁵ Souza Pinto in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 57, Lisboa, 14 de Julho de 1929; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 76, Lisboa, 24 de Novembro de 1929; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 201, Lisboa, 17 de Abril de 1932. Columbano Bordalo Pinheiro in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 74, Lisboa, 10 de Novembro de 1929; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 75, Lisboa, 17 de Novembro de 1929. Veja-se ainda, sobre a inauguração da sala Columbano *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 126, Lisboa, 9 de Novembro de 1930; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 133, Lisboa, 28 de Dezembro de 1930. Ver também «Homenagem a Columbano» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 231, Lisboa, 13 de Novembro de 1932. Alfredo Roque Gameiro in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 175, Lisboa, 18 de Outubro de 1931; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 242, Lisboa, 29 de Janeiro de 1933. Artur Loureiro in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 146, Lisboa, 29 de Março de 1931; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 194, Lisboa, 28 de Fevereiro de 1932. Luciano Freire in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 295, Lisboa, 4 de Fevereiro de 1934. José Malhoa *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 62, Lisboa, 18 de Agosto de 1929; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 176, Lisboa, 25 de Outubro de 1931. Veloso Salgado in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 306, Lisboa, 22 de Abril de 1934. Carlos Reis in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 245, Lisboa, 19 de Fevereiro de 1933; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 337, Lisboa, 25 de Novembro de 1934. Veja-se ainda «Portugal no Salon de Paris: Carlos Reis e Joao Reis» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 362, Lisboa, 19 de Maio de 1935.

³²⁶ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 97, Lisboa, 20 de Abril de 1930.

Roque Gameiro, A. Ramalho e João Vaz³²⁷. No número de Natal foram dedicadas duas páginas aos “consagrados Portugueses” Carlos Reis, Columbano Bordalo Pinheiro e Alfredo Roque Gameiro, também com reproduções de quadros dos mesmos³²⁸.



Fig. 107. «O Mestre Sousa Pinto» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º57, Lisboa, 14 de Julho de 1929.

Fig. 108. Reprodução do quadro “Festa na Serra” de João Reis in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º87, Lisboa, 9 de Fevereiro de 1930.

Fig. 109. «A Exposição de Pintura do Mestre Artur Loureiro» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º199, Lisboa, 3 de Abril de 1932.

Fig. 110. Reprodução de “Retrato” de Carlos Bonvalot in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º200, Lisboa, 10 de Abril de 1932.

Fig. 111. «Roque Gameiro expõe pela primeira vez no Porto» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º242, Lisboa, 29 de Janeiro de 1933.

Além destes artistas, acompanhou-se a actividade do Grupo Silva Porto, sobretudo em termos de exposições, quer na S.N.B.A. quer no próprio Salão Silva Porto³²⁹. O *Salon Português de Pintura* foi alvo de uma reportagem e contracapa, tal como a *Exposição de Aguarela e Desenho na S.N.B.A.* onde participaram Lino António (1898-1974), Alfredo Roque Gameiro, Carlos Reis e Souza Pinto, o *VII Salon Nacional de Aguarela e Desenho*, a *Exposição nas Belas Artes do Porto*, o *Salon Nacional de Pintura* e as 27^a, 29^a, 32^a *Exposições da S.N.B.A.*³³⁰. Desta última foi dado destaque às aguarelas³³¹ e Leitão de Barros escreveu um artigo sobre a 29^a de título «Um Passeio às Belas Artes», publicado ao longo de dois números, onde comentou artista a artista³³². Salienta, no primeiro artigo, “a mais forte obra de toda a exposição”, a “Mulher do Mar” de Abel Manta (1888-1982) e o “grande pintor feito” que era Severo Portela (1898-1985), entre dezenas de outros que inventaria, descrevendo-os sucintamente, acompanhando alguns, sobretudo os escultores, com fotografias. Embora reconheça a qualidade geral do que é exposto reclama a ausência dos “consagrados”, que para ele

³²⁷ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º158, Lisboa, 21 de Junho de 1931.

³²⁸ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 132, Lisboa, 21 de Dezembro de 1930.

³²⁹ Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º29, Lisboa, 30 de Dezembro de 1928; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º87, Lisboa, 9 de Fevereiro de 1930; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º88, Lisboa, 16 de Fevereiro de 1930; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º150, Lisboa, 26 de Abril de 1931; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º195, Lisboa, 6 de Março de 1932. Veja-se ainda «Inauguração da Sala Silva Porto no Museu Soares dos Reis» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 313, Lisboa, 10 de Junho de 1934.

³³⁰ Sobre o *Salon Português de Pintura* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º46, Lisboa, 28 de Abril de 1929. Sobre a *Exposição de Aguarela e Desenho na S.N.B.A.* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º82, Lisboa, 5 de Janeiro de 1930. Sobre o *VII Salon Nacional de Aguarela e Desenho* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 135, Lisboa, 11 de Janeiro de 1931. Sobre a *Exposição nas Belas Artes do Porto* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º144, Lisboa, 15 de Março de 1931. Sobre o *Salon Nacional de Pintura* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º149, Lisboa, 19 de Abril de 1931. Sobre a 27^a *Exposição da S.N.B.A.* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º96, Lisboa, 13 de Abril de 1930. Sobre o 29^o *Salon Nacional de Belas Artes* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º200, Lisboa, 10 de Abril de 1932. Sobre o *Salon Nacional de Belas Artes* de 1935 ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º357, Lisboa, 14 de Abril de 1935. Sobre a 32^a *Exposição da S.N.B.A.* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º358, Lisboa, 21 de Abril de 1935.

³³¹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º359, Lisboa, 28 de Abril de 1935.

³³² *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º201, Lisboa, 17 de Abril de 1932; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º202, Lisboa, 24 de Abril de 1932.

são “Reis, Malhoa, Sousa Lopes e Souza Pinto” mas também dos “mais modernos”, “Soares, Almada, Barradas e outros”³³³. No segundo artigo descreve os aguarelistas expostos, de forma mais breve uma vez que esta secção era, nesse ano, “muito mais fraca”³³⁴. Mesmo que não tenha sido crítico relativamente ao que viu, como deixou desde logo claro não o que quis ser, aproveitou, no entanto, para apontar alguns dos aspectos infelizes da própria S.N.B.A., que apesar de já ter um “ar de relativo conforto e de harmonia”, a sua entrada continuava a ter “aquele ar de barraca de tiros aos pratos pretos”. Chamou também a atenção, face às ausências de certos artistas, tal como atrás mencionámos, e que assim “o reducto reduz-se. A desolação da falta de compradores – o mesmo é dizer que da falta de estímulo – faz-se sentir” desabafava nessas breves linhas, estas sim, críticas, onde traçava um panorama das artes plásticas portuguesas³³⁵.



Fig. 112. «A 3ª Exposição do Grupo Silva Porto» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 29, Lisboa, 30 de Dezembro de 1928.

Fig. 113. «O Salon Portuguez de Pintura» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 45, Lisboa, 21 de Abril de 1929.

Fig. 114. «O VIII Salon Nacional de Aguarela e Desenho» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 134, Lisboa, 4 de Janeiro de 1931.

Acrescente-se a estas o destaque dado pel’*O Notícias Ilustrado* às aguarelas do *Salão de Primavera na S.N.B.A.*, ao *Salão Nacional de Belas Artes*, ao *Salão de Outono das Belas Artes* e à *2ª Exposição de Arte*³³⁶. Às “colectivas” somam-se as exposições individuais de Adriano Costa, José Campos, Fausto Sampaio, Francisco Xara, a exposição de António Carneiro no Porto, à de Helena Bourbon e Menezes e a uma de Carlos Carneiro³³⁷. Escreveu-se ainda sobre a exposição conjunta do último com Lázaro Veloso e Júlio de Sousa³³⁸ e foram feitas reportagens ou constaram das actualidades gráficas as exposições de Frederico Ayres, José Leite e Fausto Sampaio, as de João Vaz

³³³ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 201, Lisboa, 17 de Abril de 1932.

³³⁴ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 202, Lisboa, 24 de Abril de 1932.

³³⁵ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 201, Lisboa, 17 de Abril de 1932.

³³⁶ Sobre o *Salão de Primavera na S.N.B.A.* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 255, Lisboa, 30 de Abril de 1933. Sobre o *Salão Nacional de Belas Artes* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 305, Lisboa, 15 de Abril de 1934. Sobre o *Salão de Outono das Belas Artes* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 338, Lisboa, 2 de Dezembro de 1934; n.º 339, Lisboa, 9 de Dezembro de 1934. Sobre a *2ª Exposição de Arte* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 341, Lisboa, 23 de Dezembro de 1934.

³³⁷ Adriano Costain *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 27, Lisboa, 16 de Dezembro de 1928; n.º 92, Lisboa, 16 de Março de 1930. José Campos in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 31, Lisboa, 13 de Janeiro de 1929. Fausto Sampaio in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 35, Lisboa, 10 de Fevereiro de 1929; n.º 86, Lisboa, 2 de Fevereiro de 1930. Francisco Xara in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 123, Lisboa, 19 de Outubro de 1930. António Carneiro in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 143, Lisboa, 8 de Março de 1931. Helena Bourbon e Menezes in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 50, Lisboa, 26 de Maio de 1929. Carlos Carneiro in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 149, Lisboa, 19 de Abril de 1931.

³³⁸ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 41, Lisboa, 24 de Março de 1929.

e António Soares, a exposição de Manuel Lima e José Marques, à de Saul de Almeida, à de João Reis nas Belas Artes, a uma exposição Américo Dinis em Coimbra, a uma de Júlio de Sousa, de Adolfo Marques, de Júlio Pina, a uma conjunta de Manuel Lapa, Manuel Lima, Frederico George e Magalhães entre outras dezenas de artistas que figuraram naquelas páginas³³⁹. Destaque-se ainda o então descrito como “retrato de Chefe de Estado notável” pelo pintor Henrique Medina e os obituários de Alves Cardoso, António Carneiro, João Vaz e Alfredo Roque Gameiro³⁴⁰. Da família Roque Gameiro foram também escritos artigos ou notícias sobre Raquel (1889-1970) e Helena Roque Gameiro (1895-1986) e sobre o fundador d’*O Notícias Ilustrado*, Jaime Martins Barata, foi publicado uma página sobre as suas aguarelas³⁴¹. Em todos estes artigos e escolha de artistas revelava-se o pendor naturalista e pictorialista da revista, herança do século XIX, onde, de resto, o próprio Leitão de Barros foi educado especializando-se, com sucesso, no domínio da aguarela, como veremos no capítulo seguinte. Esta tendência foi balanceada, ou contraposta, com uma atenção única sobre os “novos”, para o qual constantemente se exigia mais e melhor atenção.

b) Futuristas, Modernistas e Independentes

Dos modernistas e contemporâneos, ou “futuristas” se quisermos aplicar o termo então usado para os descrever e agrupar, figuraram de forma recorrente nas páginas da revista, reproduções, entrevistas, notícias e reportagens, sempre elogiosas e entusiastas, a artistas como Almada Negreiros, António Amorim (1898-1964?), António da Costa (1899-1970), António Soares (1894-1978), Carlos Botelho, Eduardo Malta (1900-1967), Emmérico Nunes (1888-1968), Francis Smith (1881-1961), Guilherme Filipe (1897-1971), Jorge Barradas (1894-1971), José Tagarro (1901-1931), Maria Adelaide Lima Cruz (1908-1985), Mário Eloy (1900-1951), Paulo Ferreira (1911-1999), Sarah

³³⁹Frederico Ayres, José Leite e Fausto Sampaio in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 189, Lisboa, 24 de Janeiro de 1932. João Vaz e António Soares in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 190, Lisboa, 31 de Janeiro de 1932. Manuel Lima e José Marques in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 202, Lisboa, 24 de Abril de 1932. Saul de Almeida in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 286, Lisboa, 3 de Dezembro de 1933. João Reis in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 304, Lisboa, 8 de Abril de 1934. Américo Dinis in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 313, Lisboa, 10 de Junho de 1934. Júlio de Sousa in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 316, Lisboa, 1 de Julho de 1934. Adolfo Marques in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 322, Lisboa, 12 de Agosto de 1934. Júlio Pinain *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 363, Lisboa, 26 de Maio de 1935. Manuel Lapa, Manuel Lima, Frederico George e Magalhães in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 365, Lisboa, 9 de Junho de 1935. Ver ainda (por ordem alfabética, números entre parentesis correspondentes à série II): Abílio (369); Alfredo Moraes (83;136); Alves de Sá (83); António Carneiro (98;147); António Saúde (349); Bonifácio Lázaro (96); Bruno Reis (117); Carlos Bonvalot (297); Carlos Carneiro (213; 313); Henrique Medina (368); Jorge Colaço (95); Jorge de Sousa Freitas (349); Simão Veiga (57); Trindade Chagas (108); Severo Portela (305); Teixeira Cabral (310).

³⁴⁰ Henrique Medina in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 286, Lisboa, 3 de Dezembro de 1933. Alves Cardoso in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 92, Lisboa, 16 de Março de 1930. António Carneiro in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 95, Lisboa, 6 de Abril de 1930. João Vaz in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 141, Lisboa, 22 de Fevereiro de 1931. Alfredo Roque Gameiro in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 374, Lisboa, 11 de Agosto de 1935; n.º 375, Lisboa, 18 de Agosto de 1935.

³⁴¹Sobre Raquel Roque Gameiro ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 47, Lisboa, 5 de Maio de 1929; n.º 83, Lisboa, 12 de Janeiro de 1930; n.º 243, Lisboa, 5 de Fevereiro de 1933; n.º 357, Lisboa, 14 de Abril de 1935. Sobre Helena Roque Gameiro ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 81, Lisboa, 29 de Dezembro de 1929; n.º 243, Lisboa, 5 de Fevereiro de 1933. Sobre Jaime Martins Barata ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 81, Lisboa, 29 de Dezembro de 1929.

Afonso (1899-1993) e Tom / Thomaz de Mello (1906-1990)³⁴².



Fig. 115. Exposição de António Soares, Diogo de Macedo, Francisco Franco e António da Costa in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 50, Lisboa, 26 de Maio de 1929.

Fig. 116. Exposição de Sarah Afonso e José Tagarro in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 78, Lisboa, 8 de Dezembro de 1929.

Fig. 117. Exposição de Jorge Barradas; Cartazes de Cottinelli Telmo in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 100, Lisboa, 11 de Maio de 1930.

Fig. 118. Exposição de António Soares in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 134, Lisboa, 4 de Janeiro de 1931.

Fig. 119. Exposição de Maria Adelaide Lima Cruz in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 144, Lisboa, 15 de Março de 1931.



Fig. 120. Exposição de Tom in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 132, Lisboa, 21 de Dezembro de 1930.

Fig. 121. Exposição de Jorge Barradas in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 182, Lisboa, 6 de Dezembro de 1931.

Fig. 122. Exposição de António Soares in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 197, Lisboa, 13 de Março de 1932.

Fig. 123. Exposição de Carlos Botelho in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 199, Lisboa, 3 de Abril de 1932.

Fig. 124. Exposição de Stuart Carvalhais in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 212, Lisboa, 3 de Julho de 1932.

Fig. 125. Exposição de Carlos Botelho in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 326, Lisboa, 9 de Setembro de 1934

Foi dado destaque, durante três números, ao “acontecimento memorável da vida artística portuguesa” que foi *I Salão dos Independentes*, de 1930, uma vez que uma exposição em que «só os “novos” afirmam as suas grandes qualidades de emoção artística e literária representa qualquer coisa de excepcional no nosso meio»³⁴³. Nesse âmbito foram reproduzidos quadros de Jorge Barradas, Fred Kradolfer (1903-1968), Mário Eloy, Abel Manta, Sarah Afonso, Lino António e Ruy Roque Gameiro (1906-

³⁴² Almada Negreiros in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 255, Lisboa, 30 de Abril de 1933. António Amorim in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 86, Lisboa, 2 de Fevereiro de 1930. António da Costa in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 50, Lisboa, 26 de Maio de 1929. António Soares in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 63, Lisboa, 25 de Agosto de 1929; n.º 71, Lisboa, 20 de Outubro de 1929; n.º 134, Lisboa, 4 de Janeiro de 1931; n.º 190, Lisboa, 31 de Janeiro de 1932; n.º 196, Lisboa, 13 de Março de 1932; n.º 238, Lisboa, 1 de Janeiro de 1933. Carlos Botelho in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 199, Lisboa, 3 de Abril de 1932; n.º 326, Lisboa, 9 de Setembro de 1934. Eduardo Malta in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 33, Lisboa, 27 de Janeiro de 1929; n.º 209, Lisboa, 12 de Junho de 1932; n.º 231, Lisboa, 13 de Novembro de 1932. Emmérico Nunes in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 83, Lisboa, 12 de Janeiro de 1930. Francis Smith in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 314, Lisboa, 17 de Junho de 1934. Guilherme Filipe in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 292, Lisboa, 14 de Janeiro de 1934. Jorge Barradas in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 65, Lisboa, 8 de Setembro de 1929; n.º 100, Lisboa, 11 de Maio de 1930; n.º 182, Lisboa, 6 de Dezembro de 1931; n.º 293, Lisboa, 21 de Janeiro de 1934. José Tagarro in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 78, Lisboa, 8 de Dezembro de 1929; n.º 162, Lisboa, 19 de Julho de 1931. Sobre a sua exposição póstuma ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 187, Lisboa, 10 de Janeiro de 1932. Maria Adelaide Lima Cruz in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 86, Lisboa, 2 de Fevereiro de 1930; n.º 209, Lisboa, 12 de Junho de 1932; n.º 311, Lisboa, 27 de Maio de 1934; n.º 381, Lisboa, 29 de Setembro de 1935. Mário Eloy in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 300, Lisboa, 11 de Março de 1934. Paulo Ferreira in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 225, Lisboa, 2 de Outubro de 1932. Sarah Afonso in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 27, Lisboa, 16 de Dezembro de 1928; n.º 78, Lisboa, 8 de Dezembro de 1929; n.º 232, Lisboa, 20 de Novembro de 1932; n.º 233, Lisboa, 27 de Novembro de 1932. Tom / Thomaz de Mello in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 38, Lisboa, 3 de Março de 1929; n.º 82, Lisboa, 5 de Janeiro de 1930; n.º 132, Lisboa, 21 de Dezembro de 1930; n.º 173, Lisboa, 4 de Outubro de 1931; n.º 222, Lisboa, 11 de Setembro de 1932; n.º 249, Lisboa, 19 de Março de 1933; n.º 275, Lisboa, 17 de Setembro de 1933.

³⁴³ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 101, Lisboa, 18 de Maio de 1930. O Salão foi previamente anunciado dando conta das edições que lhe acompanhariam. Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 100, Lisboa, 11 de Maio de 1930.

1935), tal como uma das paredes da exposição e um retrato conjunto do “grupo dos expositores”. Numa reportagem de duas páginas, publicada seis dias depois da inauguração, pode ver-se as “vigorosas, arrojadas, prometedoras” “facetas do talento”, como então se descreveu³⁴⁴. Uma semana depois a exposição voltaria a ter destaque, desta vez dando atenção à escultura e ao desenho onde “os artistas insuflaram o seu talento forte e a sua sensibilidade sadia”, obras “a um tempo analíticas e sintéticas porque reproduzem a verdade através da emoção pessoal do esteta em harmonia com a sensibilidade do indivíduo, fora da actualização do sentido plástico”³⁴⁵. Estas considerações, não assinadas e pouco desenvolvidas, foram acompanhadas por reproduções de desenhos de Almada Negreiros e de Bernardo Marques e esculturas de Francisco Franco, Leopoldo de Almeida (1898-1975), Diogo de Macedo, Barata Feyo (1899-1990), Ruy Roque Gameiro, António Duarte e António da Costa.

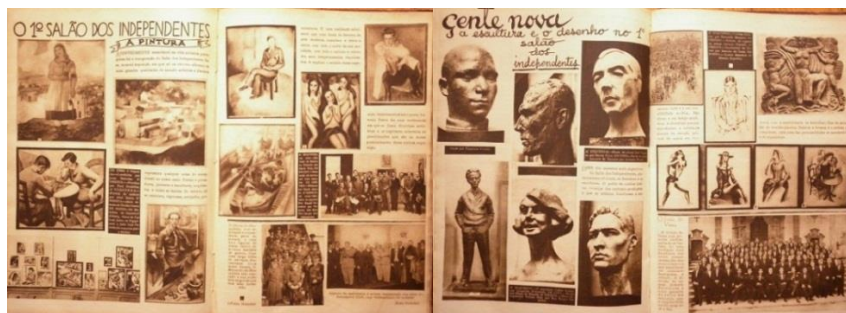


Fig. 126. «O 1º Salão dos Independentes: a pintura» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 101, Lisboa, Lisboa, 18 de Maio de 1930.

Fig. 127. «A Escultura e o Desenho no 1º Salão dos Independentes» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 102, Lisboa, Lisboa, 25 de Maio de 1930.

O II Salão dos Independentes também mereceu algum destaque em breves linhas inócuas e algumas reproduções de quadros de Carlos Botelho, Sarah Affonso, Lino António entre outros; tal como o *Salão de Inverno* de 1932 onde participaram Viana, Dórdio Gomes, Carlos Botelho, Jorge Barradas, Almada Negreiros, Queiroz, Fred Kradolfer e Bernardo Marques com «manifestações de arte, com aspecto e características “europeias”»³⁴⁶. Como sempre, reclamam que “faltam alguns de valor”, desta vez referindo-se, muito especificamente, à ausência de António Soares. Mas o maior interesse desse artigo, não assinado, é a forma como usa as linhas que acompanham as reproduções de quadros, não para falar da exposição propriamente dita mas dos rumos que levavam as artes plásticas em Portugal. Escrevia-se então, de forma algo confusa, com algum conhecimento mas não necessariamente compreensão de

³⁴⁴ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 101, Lisboa, 18 de Maio de 1930.

³⁴⁵ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 102, Lisboa, 25 de Maio de 1930.

³⁴⁶ Sobre o II Salão dos Independentes ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 154, Lisboa, 24 de Maio de 1931. Sobre o Salão de Inverno de 1932 ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 236, Lisboa, 18 de Dezembro de 1932.

algumas correntes estrangeiras:

Será bom que nos actualizemos nas exibições que pretendem justamente dar-nos actualidade. Quando o mundo inteiro está desinteressado dessa arte enfezada e decrepita, gizada a fome e cocaína, que arrasta ainda milhares de casposos nas frias trapideiras de Montparnasse, e se volta para o México, para o Japão, para a Rússia, a aprender as novas fontes vitais – será “pompiere” e “retrozeiro” reeditar cromos aleijados da “Kunst und Dekoration” ou mamarrachos “geniais” que fariam furor aos provincianos que visitaram as “artes decorativas” de 26.³⁴⁷

Entre todos os “novos” foi Almada Negreiros quem merece um destaque especial. Referência recorrente em artigos sobre outros artistas, sobre ele foi escrito um artigo intitulado «As Dívidas Artísticas: Almada», onde se reproduziram fotografias dos painéis concebidos para o Cine São Carlos, de Madrid e se reclamou que o Estado português deveria tanto consagrar como proteger este artista, “dar a compensação absolutamente justa a que ele tem direito!”³⁴⁸.



Fig. 128. Salazar Diniz (fotografia), «Almada» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º255, Lisboa, 30 de Abril de 1933.

Fig. 129. «As Dívidas Artísticas: Almada» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º267, Lisboa, 23 de Julho de 1933.

Almada Negreiros, “o mais representativo dos artistas contemporâneos”, de acordo com o autor deste artigo era, ou deveria ser, a referência para os “artistas novos” uma vez que era o “maior exemplo de renovação constante, de interpretação nacional e de atitude de arte que alguém tem tido, em Portugal, de há muitos anos a esta parte”.

c) O Primeiro Resumo Histórico do Modernismo em Portugal

Como acima referimos, a maioria destes artistas foi englobado sob os termos “futurismo” e “modernismo”, sem qualquer diferenciação ou explicação dos mesmos. Sobre os “futuristas portugueses”, foi publicado um número especial a 24 de Fevereiro

³⁴⁷ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 236, Lisboa, 18 de Dezembro de 1932

³⁴⁸ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 267, Lisboa, 23 de Julho de 1933. Sobre Almada Negreiros ver ainda *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º255, Lisboa, 30 de Abril de 1933.

de 1929 onde se fez o primeiro “resumo histórico de todo o movimento de arte moderna em Portugal”³⁴⁹. Nesse sentido compôs-se uma fotomontagem dos “percursores do modernismo em Portugal”, sendo eles Fernando Pessoa e heterónimos – que, por isso, vê a sua fotografia reproduzida quatro vezes –, Almada Negreiros, Amadeu de Souza-Cardoso (1887-1918), José Pacheco / José Pacheco (1885-1934), Guilherme de Santa-Rita / Santa-Rita Pintor (1889-1918), António Ferro, Mário de Sá-Carneiro, Raul Leal(1886-1964) e Alfredo Guisado (1891-1975). São publicados retratos de todos eles por sua vez sobrepostos às reproduções das capas das publicações de que fizeram parte, *Orpheu*^o 1 e 2 (1915) e ao *Portugal Futurista*(1917).



Fig. 130. Eduardo Viana, «Rapaz das Loijas» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 37, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1929, capa.

Fig. 131. «Os Percursos do Modernismo em Portugal» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 37, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1929.

Fig. 132. Feliciano Santos, «Os Futuristas de Todos os Tempos» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 37, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1929.

Fig. 133. Cottinelli Telmo (il.), Augusto de Santa-Rita, «O Preto-Pápusse-Papão»; Tom (desenho) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 37, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1929.

Noutra página, também composta por fotografias, inventariam-se os principais “artistas modernistas”, alguns com provas dadas, outros hipóteses. A saber: António Soares, Augusto Ferreira Gomes, Menezes Ferreira (1889-1936), Francisco Costa, Emmérico Nunes, Victoriano Braga (1888-1940), Augusto de Santa-Rita, Carlos Carneiro (1900-1971), Stuart Carvalhais, Raul Lino, Mário Novais, Cottinelli Telmo, António Botto, Cunha Barros e Carlos Ramos (1912-1983). Como fazem questão de mencionar, era um inventário restrito àqueles de quem conseguiram obter retratos. Os falecidos Santa-Rita Pintore Amadeu de Souza-Cardoso aparecem representados com reproduções das obras “compenetração estática do interior de uma cabeça – complementarismo congénito absoluto (sensibilidade tipográfica)” e “a ascensão do quadrado azul”, respectivamente. Noutra página, numa pequena nota, seria ainda feita uma homenagem a outros falecidos. Espaços e decoração são também levantados, mais precisamente o *Café da Brasileira*, com quadros de Jorge Barradas e de Almada Negreiros reproduzidos; o *Bristol*, “Club dos Modernistas”, com baixo-relevo de

³⁴⁹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 37, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1929.

Ernesto Canto da Maia (1890-1981), quadro de Almada Negreiros e pintura de António Soares reproduzidos; mas também a casa de António Ferro, “pequeno museu onde os modernistas têm a maior representação” e do qual se reproduziu um friso de Bernardo Marques.



Fig. 134. «Artistas Modernistas» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 37, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1929.

Fig. 135. «O Café dos Futuristas»; «O Club dos Modernistas» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 37, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1929.

Fig. 136. António Ferro, «Alguns Percusores» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 37, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1929.

Fig. 137. Almada Negreiros, «Auto-retrato» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 37, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1929.

Fig. 138. Almada Negreiros, «Rondel do Além Tejo» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 37, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1929.

Sobre estes artistas e obras pouco ou nada se escreveria, à excepção de uma crónica descrente ou conservadora de Feliciano Santos, que entende o *Orpheu* como “uma rajada de pseudo-inovação”, salientando apenas Fernando Pessoa, “que conseguiu demonstrar do que é capaz um poeta de talento, quando não pretenda espantar as turbas”, Almada Negreiros, Raul Leal, Alfredo Guisado e António Ferro, que ainda “não está vacinado contra estas inovações”. Este último, comprometido com tudo e todos estes, assina também uma crónica sobre os percusores, onde homenageia Mário de Sá-Carneiro, estabelecendo-o, juntamente com o *Orpheu*, como o momento de ruptura no meio das artes plásticas em Portugal. «Sem esse “louco”», escreve António Ferro ironizando a forma como Mário de Sá-Carneiro foi então “catalogado”,

sem o sacrificio desse “louco”, este número do “Notícias Ilustrado” não seria possível, como não seria possível a “Contemporânea”, como não seria possível o Teatro Novo, como não seria possível o “Salão de Outono” de Eduardo Viana, como não seria possível a vitória de Rui Coelho, como não seria possível dentro da grande imprensa, a minha acção independente e liberta.

Prossegue a crónica elogiando Fernando Pessoa, Santa-Rita Pintor, “o apóstolo das formas novas” assim como Amadeu de Souza-Cardoso e Almada Negreiros, «um dos loucos que fugiu do manicómio do “Orfeu”...». Feito este breve e elogioso inventário por um dos que esteve ao lado desses percusores, António Ferro faz então a

primeira síntese do modernismo em Portugal, esquecendo “propositadamente, os poetas, os prosadores, os pintores, os músicos, os escultores, os jornalistas, os arquitectos” mas apesar de tudo dando conta, através desse inventário, da abrangência do “movimento”. O então jornalista, divide “História do Movimento Moderno em Portugal” em três partes: a “idade da pedra lascada (das pedras que nos atiraram...)” onde inclui o já referido Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa; a “idade da pedra polida” que «gira em volta da “Contemporânea”, esforço prodigioso de José Pacheco que foi o ditador do bom gosto na nova geração”; e a terceira idade que “reinventa (...) para o Teatro Novo que foi a primeira realização de teatro moderno em Portugal” ao qual associa o nome de Leitão de Barros, o único cenógrafo português “que procura a atmosfera da verdade em vez da verdade...”. Termina o artigo com uma referência à revista *Presença*(1927-1940).

Além dessas “crónicas”, foram publicadas duas páginas sobre “A Arte Moderna no Teatro”, com fotografias da peça *Os Náufragos* de Fernando de Castro(1900-1994) com cenário de Leitão de Barros; as maquetes deste e de Martins Barata para *A Ribeyrinha* (1923) de João Correa de Oliveira (1881-1960); uma fotografia da revista *Sete e Meio*(1927), também com cenários e figurinos de Leitão de Barros; uma das cortinas para *Rambóia* (1928) da autoria de António Soares; e uma de *Knock*(1925) na tentativa de António Ferro de constituir um Teatro Novo. Sobre este deter-nos-emos mais adiante. No artigo que acompanhava as fotografias, salientava-se, nesses “efêmeros esforços para uma modernização da *mise-en-scène*” o trabalho de Leitão de Barros, que curiosamente não volta a ser referido ao longo da revista, mas também de José Pacheco, Raul Lino e Jorge Barradas nos bailados. Reproduziram-se também alguns dos quadros de Jorge Barradas, Lino António e Abel Manta que iriam ser expostos no pavilhão português da *Exposição Ibero-Americana* a decorrer em Sevilha em 1929 e 1930.



Fig. 139. Ferreira da Cunha (fot.); V. Rodrigues (fot.), «A Arte Moderna no Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 37, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1929

Fig. 140. «Exposição de Sevilha: A Pintura Modernista que decora os salões» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 37, Lisboa, 24 de

Imprimiu-se ainda, nesse mesmo número d'*O Notícias Ilustrado*, uma “obra prima da poesia sensacionalista”, o «Rondel do Além Tejo» de Almada Negreiros devidamente ilustrada pelo próprio e “uma obra prima da poesia moderna, «O Preto-Pápusse-Papão» de Augusto de Santa-Rita com desenho de Cottinelli Telmo a acompanhar. Além deste ainda é publicado um auto-retrato de Almada Negreiros, um desenho de Lisboa por Tom e uma fotografia histórica do grupo envolvido no *I Salão dos Humoristas* (1912). Coincidência ou não a fotorreportagem sobre os *stands* da *Grande Exposição de Rádio Telefonía* que esteve patente na S.N.B.A. acompanhava o enfoque do número. Ficava assim, visualmente, traçado um panorama, o primeiro, do modernismo em Portugal.



Fig. 141. António Lopes Ribeiro, «O Movimento Modernista em Coimbra» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 204, Lisboa, 8 de Maio de 1932.

Embora não fosse o propósito da revista discutir conceitos, na introdução a um artigo sobre a revista *Presença*, intitulado «O Movimento Modernista em Coimbra», publicado anos mais tarde, em 1932, o seu autor António Lopes Ribeiro discorre rapidamente sobre o termo “modernista”. Deixava claro o seu uso iria diferenciar-se do que «o vulgo conservador chama “modernistas”» quando se quer referir aos “energúmenos bicudos” e à “turba-multa epiléptica que esquematiza a natureza sem senso nem nexos”, e que o utilizaria «no sentido de “actualismo consciencioso”»³⁵⁰. É assim que descreve o seu entrevistado, o director da referida revista João Gaspar Simões (1903-1987), dando a perceber com isso que “modernista” era então entendido como uma palavra de ordem e de combate contra a pintura que antecedia e que apenas era aplicável aos novos.

d) Ilustrações, “Bonecos” e Publicidade

³⁵⁰ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 204, Lisboa, 8 de Maio de 1932.

Além da pintura, foi publicada uma reportagem sobre ilustradores e uma sobre o que denominaram de «Homens dos Bonecos», onde se incluíram os “desenhadores modernos Bernardo Marques, José Rocha”³⁵¹. Sobre desenho e artes gráficas, publicou-se uma reportagem sobre os responsáveis pela “publicidade moderna”, Eduardo Anahory (1917-1985), Pavão, Caldevilla, Jaime Serra, Cottinelli Telmo, Fred Kradolfere Quaresma³⁵². Noutra reproduziram-se os cartazes de traço modernista concebido para a *Exposição Industrial Portuguesa*³⁵³. No domínio da caricatura foram destacados Teixeira Cabral (1908-1980), considerado “o az da caricatura sintética”; Baltazar Ortega (1919-2010), um caricaturista de 12 anos descoberto pel’*O Notícias Ilustrado* e que viria a colaborar ocasionalmente na revista; Amarelhe (1892-1946) cujas caricaturas também seriam reproduzidas numa série de números; e Arnaldo Ressano Garcia (1880-1947)³⁵⁴. Acrescente-se ainda que no domínio da ilustração publicaram-se inúmeras assinadas por Carlos Botelho, Emmérico Nunes e muito ocasionalmente reproduziram-se algumas de Almada Negreiros, Alfredo Roque Gameiro, Stuart Carvalhais, Olavo d’Eça Leal (1908-1976) e Mamia Roque Gameiro (1901-1996)³⁵⁵.



Fig. 142. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 164, Lisboa, 2 de Agosto de 1931.

Fig. 143. «Um Grande Caricaturista: Teixeira Cabral» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 175, Lisboa, 18 de Outubro de 1931.

Fig. 144. Ferreira da Cunha (fot.), «Os Homens dos Bonecos» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 151, Lisboa, 3 de Maio de 1931.

³⁵¹ «Homens dos Bonecos» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 164, Lisboa, 2 de Agosto de 1931. Sobre ilustradores ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 151, Lisboa, 3 de Maio de 1931.

³⁵² *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 188, Lisboa, 17 de Janeiro de 1932

³⁵³ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 216, Lisboa, 31 de Julho de 1932

³⁵⁴ Sobre Teixeira Cabral ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 175, Lisboa, 18 de Outubro de 1931; n.º 289, Lisboa, 24 de Dezembro de 1933. Sobre Baltazar Ortega ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 239, 8 de Janeiro de 1933; n.º 241, Lisboa, 22 de Janeiro de 1933; n.º 244, Lisboa, 12 de Fevereiro de 1933; n.º 247, Lisboa, 5 de Março de 1933; n.º 248, Lisboa, 12 de Março de 1933; n.º 250, Lisboa, 26 de Março de 1933; n.º 265, Lisboa, 9 de Julho de 1933; n.º 269, Lisboa, 6 de Agosto de 1933. Sobre Amarelhe ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 300, Lisboa, 11 de Março de 1934; n.º 301, Lisboa, 18 de Março de 1934; n.º 302, Lisboa, 25 de Março de 1934; n.º 304, Lisboa, 8 de Abril de 1934; n.º 306, Lisboa, 22 de Abril de 1934; n.º 309, Lisboa, 13 de Maio de 1934. Sobre Arnaldo Ressano Garcia ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 363, Lisboa, 26 de Maio de 1935

³⁵⁵ De Carlos Botelho ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 38; Lisboa, 3 de Março de 1929; n.º 64, Lisboa, 2 de Setembro de 1929 aon.º 70, Lisboa, 13 de Outubro de 1929; n.º 86, Lisboa, 2 de Fevereiro de 1930; n.º 88, Lisboa, 16 de Fevereiro de 1930; n.º 115, Lisboa, 24 de Agosto de 1930; n.º 123, Lisboa, 19 de Outubro de 1930; n.º 126, Lisboa, 9 de Novembro de 1930; n.º 127, Lisboa, 16 de Novembro de 1930; n.º 128, Lisboa, 23 de Novembro de 1930; n.º 133, Lisboa, 28 de Dezembro de 1930; n.º 224, Lisboa, 25 de Setembro de 1932. De Emmérico Nunes ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 48, Lisboa, 12 de Maio de 1929 aon.º 56, Lisboa, 7 de Julho de 1929; n.º 157, Lisboa, 14 de Junho de 1931. De Almada Negreiros in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 37, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1929; n.º 343, Lisboa, 6 de Janeiro de 1935. Alfredo Roque Gameiro in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 64, Lisboa, 2 de Setembro de 1929; n.º 184, Lisboa, 20 de Dezembro de 1931. Stuart Carvalhais in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 44, Lisboa, 14 de Abril de 1929. Olavo d’Eça Leal in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 65, Lisboa, 8 de Setembro de 1929; n.º 189, Lisboa, 24 de Janeiro de 1932; n.º 192, Lisboa, 14 de Fevereiro de 1932. Mamia Roque Gameiro in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 83, Lisboa, 12 de Janeiro de 1930.

e) Escultura

No que diz respeito a escultura, *O Notícias Ilustrado* deu atenção a Ruy Roque Gameiro, Barata Feyo, Maria da Soledade Correa de Oliveira Guimarães, a uma exposição do escultor Henrique Moreira, às «Crianças do Mestre Escultor Teixeira Lopes» e à figura da *Vitória* do escultor António da Costa³⁵⁶. Destacaram-se ainda Francisco Franco, Manuel Pereira, Raul Xavier, António Azevedo e Ernesto Canto da Maia e escreveu-se sobre a escultura nos *Salon Portuguez*, assim como na S.N.B.A.³⁵⁷. Leitão de Barros assinou um artigo sobre uma exposição conjunta de escultura e arquitectura que esteve patente na S.N.B.A. em 1933, onde descreve sucintamente a produção como “fraquinha” mas do qual, apesar de tudo, destaca Ruy Gameiro, Barata Feyo, Celestino Tocha e Manuel Mendes³⁵⁸. Escreveu-se ainda um artigo sobre a exposição conjunta de escultura e desenho, igualmente patente na S.N.B.A., em 1933, onde participaram Júlio Santos, Ruy Roque Gameiro, Guida Ottolini (1917-1992) e Hein Semke (1899-1995), afirmando-se ser a escultura como “a mais notável afirmação de progresso artístico, dos últimos anos”³⁵⁹. Esse escultor alemão, Hein Semke, que “veio trabalhar [para Portugal] como simples operário numa fábrica de malhas”, foi ainda assunto de um artigo sobre a sua relação com a natureza, publicado um ano depois³⁶⁰.



Fig. 145. Leitão de Barros, «Passeio às Belas Artes» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 201, Lisboa, 17 de Abril de 1932.

Fig. 146. «Um Escultor Alemão» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 347, Lisboa, 3 de Fevereiro de 1935.

f) Estatuária

³⁵⁶ Ruy Roque Gameiro in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 6, Lisboa, 22 de Julho de 1928; n.º 376, Lisboa, 25 de Agosto de 1935. Barata Feyo in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 6, Lisboa, 22 de Julho de 1928. Henrique Moreira in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 126, Lisboa, 9 de Novembro de 1930; n.º 250, Lisboa, 26 de Março de 1933. Teixeira Lopes in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 133, Lisboa, 28 de Dezembro de 1930. António da Costa in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 116, Lisboa, 31 de Agosto de 1930.

³⁵⁷ Francisco Franco in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 144, Lisboa, 15 de Março de 1931; n.º 274, Lisboa, 10 de Setembro de 1933. Manuel Pereira, Raul Xavier, António Azevedo in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 226, Lisboa, 9 de Outubro de 1932. Ernesto Canto da Maia in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 342, Lisboa, 30 de Dezembro de 1934. Sobre a escultura nos *Salon Portuguez* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 47, Lisboa, 5 de Maio de 1929; n.º 98, Lisboa, 27 de Abril de 1930. Sobre a exposição de escultura na S.N.B.A. in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 150, Lisboa, 26 de Abril de 1931.

³⁵⁸ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 239, Lisboa, 8 de Janeiro de 1933.

³⁵⁹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 286, Lisboa, 3 de Dezembro de 1933.

³⁶⁰ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 347, Lisboa, 3 de Fevereiro de 1935.

A estatuária foi alvo de diversos artigos generalistas, crónicas, críticas e estudos específicos, caso da estátua ao Marquês de Pombal, com um intitulado «A Maior Estátua de Portugal» e de outro, mais crítico, já depois da sua inauguração, intitulado «Um Problema de Estética Cidadina: A Estátua do Marquês de Pombal é um monumento infeliz»³⁶¹. Neste, o autor, Leitão de Barros, começa por defender os artistas envolvidos, um a um, criticando, no entanto, a “dúbia concepção” e a “irregular composição” da estátua. Levantando os “erros fundamentais” chama a atenção para a “convergência forçada” de “sugestões do século XVIII no pilar central” com o «neo-classicismo germânico de “avant-guerre”» dos touros de louro em que o “puro clássico invade por vezes, deslocado e anacrónico, o ritmo já desafinado, do grande molle”. Discordava ainda do “perfil sintético do monumento”, “sem composição nem harmonia” e ia mais longe considerando o marquês e o leão como o “cúmulo da infelicidade” nos seus problemas de escala em que nenhum se impõe. Não se coibia também de apontar o dedo aos “vários materiais que o mau gosto indígena convencionou chamar belos e de que alguns architectos usaram e abusaram”, mais precisamente a conjugação de “pedra branca, bronze, oiro, rosa, e toda a policromia desafinada do novo-riquismo comercial desta cidade de abastardada architectura”³⁶². A crítica estende-se ao longo de vários parágrafos sendo de realçar o pensamento e visão de Leitão de Barros, neste caso particular relativamente à inserção dos monumentos no todo da cidade e a necessidade que estas obras têm de se aguentarem além do seu próprio tempo, esse “assassino de ilusões”, como ele lhe chama. Além de ser um artigo sintomático da sua preocupação com a cidade e a sua imagem, revelando um pensamento, nem sempre, ou quase nunca, estruturado, assente tanto numa visão simultaneamente cenográfica como numa preocupação cívica.

g) Architectura e Urbanismo

Embora não fosse um assunto recorrente, *O Notícias Ilustrado* foi dando destaque aos novos architectos e planos urbanísticos, publicando, inclusivamente, alguns projectos assim como fotografias das obras subsequentes. Nesse âmbito cobriu uma exposição na S.N.B.A. de 1930 onde foram apresentados projectos de Veloso Reis,

³⁶¹ Leitão de Barros, «Um Problema de Estética Cidadina: A Estátua do Marquês de Pombal é um monumento infeliz» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 296, Lisboa, 11 de Fevereiro de 1934. «A Maior Estátua de Portugal» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 48, Lisboa, 12 de Maio de 1929. Sobre estatuação ver ainda Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 53, Lisboa, 16 de Junho de 1929; n.º 210, Lisboa, 19 de Junho de 1932; n.º 231, Lisboa, 13 de Novembro de 1932; n.º 331, Lisboa, 14 de Outubro de 1934. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 109, Lisboa, 13 de Julho de 1930. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 182, Lisboa, 6 de Dezembro de 1931.

³⁶² Leitão de Barros, «Um Problema de Estética Cidadina: A Estátua do Marquês de Pombal é um monumento infeliz» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 296, Lisboa, 11 de Fevereiro de 1934.

Jacobetty Rosa, Luiz Cristino da Silva e o de Pardal Monteiro para o Capitólio, a 1ª *Exposição dos Arquitectos Portugueses* no Porto em 1931, a exposição do arquitecto Carlos Ramos e a exposição de Dias Sanches³⁶³. Publicaram-se os projectos de Cristino da Silva para o Liceu de Beja, o projecto de um hotel para Castelo Branco assinado por Veloso Reis, projectos dos irmãos Rebello Andrade para o Comando da Escola Naval, as maquetas para o Bairro de Olhão e Grande Hotel Espinho Praia ambos da autoria de Carlos Ramos e o anteprojecto para o Museu-Biblioteca de Gaia³⁶⁴.



Fig. 147. «1ª Exposição dos Arquitectos Portugueses» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 141, Lisboa, 22 de Fevereiro de 1931.

Fig. 148. «A Exposição de Arquitectura de Carlos Ramos» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 192, Lisboa, 14 de Fevereiro de 1932.

Fig. 149. «O Grandioso Projecto de Cristino da Silva» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 228, Lisboa, 23 de Outubro de 1932.

Fig. 150. O “primeiro projecto modernista” dos irmãos Rebello de Andrade in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 237, Lisboa, 25 de Dezembro de 1932.



Fig. 151. «Portugal de hoje: Um Grande Arquitecto Moderno» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 123, Lisboa, 19 de Outubro de 1930.

Fig. 152. «Os Projectos para o Liceu de Lamego» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 124, Lisboa, 26 de Outubro de 1930

Fig. 153. «Um Grande Arquitecto Modernista: Carlos Ramos» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 104, Lisboa, 8 de Junho de 1930.

Fig. 154. «Arquitectura Moderna nas Belas Artes» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 83, Lisboa, 12 de Janeiro de 1930.

Além destes, destacou-se a «Obra moderna da C.P.» da autoria de Cottinelli Telmo; as casas europeias de Veloso Reis; escreveu-se um artigo sobre Cristino da Silva e a “arquitectura moderna em Lisboa”; outro sobre a presença do “grande técnico alemão da arquitectura de hotéis” M.E. Lesser em Portugal; dois artigos sobre o Teatro Éden; e um sobre a decoração para o cemitério de Richebourg L’Avoué concebida em 1935 pelo arquitecto Tertuliano Marques³⁶⁵. Além destes publicaram-se dois artigos

³⁶³ Sobre a Exposição na S.N.B.A. ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 82, Lisboa, 5 de Janeiro de 1930. Sobre a 1ª *Exposição dos Arquitectos Portugueses* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 141, Lisboa, 22 de Fevereiro de 1931. Sobre a exposição do arquitecto Carlos Ramos ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 192, Lisboa, 14 de Fevereiro de 1932. Sobre a exposição de Dias Sanches ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 345, Lisboa, 20 de Janeiro de 1935.

³⁶⁴ Ver os projectos de Cristino da Silva in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 192, Lisboa, 14 de Fevereiro de 1932. O projecto de Veloso Reis in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 207, Lisboa, 29 de Maio de 1932. Os projectos dos irmãos Rebello Andrade in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 237, Lisboa, 25 de Dezembro de 1932. As maquetas de Carlos Ramos in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 104, Lisboa, 8 de Junho de 1930. O anteprojecto para o Museu-Biblioteca de Gaia in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 340, Lisboa, 16 de Dezembro de 1934.

³⁶⁵ «Obra moderna da C.P.» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 52, Lisboa, 9 de Junho de 1929. Cottinelli Telmo volta a aparecer nas páginas da revista numa breve menção a uma conferência que iria realizar no final de 1934 intitulada “Os Novos Edifícios

sobre a «Exposição de Arte Moderna» que ocorreu no final de 1932, ambos assinados por Leitão de Barros, onde, no que diz respeito à participação dos arquitectos, tece elogios pouco ou nada desenvolvidos – “um movimento bonito de lisos” escreve relativamente à participação de Jorge Segurado (1898-1990), “apresentação deliciosa de cor” é como descreve o hospital idealizado por Carlos Ramos – o que apenas evidencia uma sensibilidade para a “estética moderna das construções”, pelo menos no que diz respeito à sua versão em projecto. O director da revista salienta ainda o projecto para o Rádio Club Português de Keil do Amaral, que tem “uma qualidade rara: nacionalidade” e por isso dispensa-lhe mais do que umas meras linhas, e a Escola Naval traçada pelos irmãos Rebelo de Andrade³⁶⁶. Sobre Lisboa falaremos mais adiante.

h) Rádio e Música

A 15 de Março de 1928, quando na primeira página do *Diário de Notícias* se anuncia *O Notícias Ilustrado* como um “jornal moderno”, deixa-se claro que, nesse sentido, se “fará a crítica cinematográfica, a crítica de música em discos e a crítica da T.S.F. – verdadeira novidade do moderno jornalismo, que o público muito aprecia”³⁶⁷. Cumprindo a promessa, a rádio foi uma presença constante nas páginas da revista e a música apareceu em secções regulares como “Meu Disco” de Feliciano Santos e a “Crónica Musical” de Nogueira de Brito, como referimos anteriormente. O mesmo não se pode dizer da Telefonia Sem Fios, meio ainda pouco divulgado e pouco acessível - a Emissora Nacional e a Rádio Peninsular abrem no ano de 1933 e a Rádio Clube Português só em 1935 consegue apoio financeiro para poder expandir o seu sinal – que apenas tardiamente teve a sua secção. À responsabilidade de Baltazar Fernandes, pseudónimo de António Lopes Ribeiro, esta foi publicada de forma irregular e somou apenas um total de seis colunas³⁶⁸.

Relacionado com música foram ainda publicadas uma reportagem sobre o Conservatório Nacional de Música; um artigo sobre “o maior estabelecimento musical

Públicos”, de acordo com *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 340, Lisboa, 16 de Dezembro de 1934. Sobre as casas europeias de Veloso Reis ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 269, Lisboa, 6 de Agosto de 1933. Sobre Cristino da Silva ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 279, Lisboa, 15 de Outubro de 1933. Sobre a passagem de M. E. Lesser em Portugal ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 292, Lisboa, 14 de Janeiro de 1934. Sobre o Teatro Édénver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 210, Lisboa, 19 de Junho de 1932. Sobre os baixos-relevos de Leopoldo de Almeida ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 329, Lisboa, 30 de Setembro de 1934. Sobre os projectos de Tertuliano Marques ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 191, Lisboa, 7 de Fevereiro de 1932.

³⁶⁶*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 239, Lisboa, 8 de Janeiro de 1933. Ver ainda *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 237, Lisboa, 25 de Dezembro de 1932.

³⁶⁷*Diário de Notícias*, n.º 22317, Lisboa, 15 de Março de 1928, página 1.

³⁶⁸*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 174, Lisboa, 11 de Outubro de 1931; n.º 177, Lisboa, 1 de Novembro de 1931; n.º 179, Lisboa, 15 de Novembro de 1931; n.º 183, Lisboa, 13 de Dezembro de 1931; n.º 187, Lisboa, 10 de Janeiro de 1932; n.º 189, Lisboa, 24 de Janeiro de 1932.

do país”, a Casa Valentim de Carvalho; e também sobre a Casa Sassetti³⁶⁹. A partir dos anos 30, as lojas começam a adaptar-se aos novos aparelhos de T.S.F., discos e necessidades audiófilas e inspiradas pelas exposições comerciais – veja-se os *stands* da 3ª Exposição da T.S.F.³⁷⁰ – começam a investir nos modos de expor, criando a *mise-en-scène* necessária, como se pode ver nas fotografias da loja Audake e da Hertziana, da Loja Fada-Rádio e da Nova Rádio³⁷¹.

J. Torres de Carvalho ainda escreveu sobre “músicas célebres”³⁷² e, em 1929, foi feito um número especial dedicado ao fado com artigos, novelas, reproduções de quadros e desenhos relacionados com a temática, reportagens fotográficas sobre os bairros onde se cantava a dita música e um inquérito onde se perguntava se

o fado será ou não uma canção nacional? Os seus intuitos são moralisadores, ou pelo contrário atingirão uma feição dissolvente? Há vantagem em dar ao fado o desenvolvimento necessário a elegê-lo como uma especialização artística, étnica ou musical? Turístico, poético, saudosista, invocativo, regional, representa o fado uma expressão de beleza, de propaganda, de atracção nacional?³⁷³

Diversas personalidades, desde o poeta Afonso Lopes Vieira (1878-1946) ao artista plástico Stuart Carvalhais, passando por Fernando Pessoa e pelo etnógrafo José Leite de Vasconcelos (1858-1941), opinavam sobre o assunto. Não seriam dadas respostas conclusivas, nem aí nem mais tarde quando se voltou a levantar as mesmas questões a propósito do filme de Leitão de Barros, *A Severa* (1931). Ter-se-ia de esperar pelo afastamento de António Ferro do Secretariado de Propaganda Nacional (S.P.N.) para se poder voltar ao assunto.

i) Teatro

O teatro, arte cara ao director da revista – Leitão de Barros esteve envolvido directamente nesse meio desde o início dos anos 20, quer como figurinista, quer como cenógrafo e dramaturgo - teve o seu espaço em crónicas e críticas assinadas por

³⁶⁹ Sobre o Conservatório Nacional de Música ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 27, Lisboa, 16 de Dezembro de 1928. Sobre a Casa Valentim de Carvalhaver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 28, Lisboa, 23 de Dezembro de 1928. Sobre a Casa Sassetti e a loja de Luiz Antóniover *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 81, Lisboa, 29 de Dezembro de 1929.

³⁷⁰ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 132, Lisboa, 21 de Dezembro de 1930.

³⁷¹ Sobre as lojas Audake e da Hertzianaver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 96, Lisboa, 13 de Abril de 1930. Sobre a Loja Fada-Rádiover *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 299, Lisboa, 4 de Março de 1934. Sobre a loja Nova Rádiover *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 320, Lisboa, 29 de Julho de 1934.

³⁷² *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 75, Lisboa, 17 de Novembro de 1929.

³⁷³ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 44, Lisboa, 14 de Abril de 1929.

Armando Ferreira durante três anos, até 1935³⁷⁴. Nesse último ano vai alternando com ADA / Álvaro de Andrade³⁷⁵. Bastos Guerra também escreveu sobre teatro e espectáculos na sua “Sessão Permanente”, uma constante desde 1933³⁷⁶ e Luiz Teixeira, desde o final de 1934, assina as “Variedades” de uma forma irregular³⁷⁷. Mas já se estava em anos de cinema, sonoro se quisermos acrescentar, e seria sobre essa arte que recairiam as atenções.

j) Cinema

Se n’*O Domingo Ilustrado* o cinema foi ignorado, n’*O Notícias Ilustrado* sucedeu-se exactamente o contrário. Desde os primeiros números que constou uma secção quase regular de nome “Cine!Cine!” onde foram publicados artigos de opinião e notícias relacionadas com o mundo do cinema assinadas por Ipres, ou Ypres, Dr. Movex, Mota da Costa e Augusto Fraga³⁷⁸. Dentro desta foi incluída uma subsecção intitulada “Cá por Casa” centrada no cinema português que em 1935 passa a ser unicamente “Cinema”³⁷⁹. Nesta secção colaboraram ainda Fernanda³⁸⁰ e outros, como Leitão de Barros. Em jeito de série de reportagens, Luiz Teixeira escreveu as suas “Viagens à Roda dos Cinemas”³⁸¹.

Além dessas secções, o cinema português e em Portugal, ocupou também um espaço considerável de outras páginas d’*O Notícias Ilustrado*, que com reportagens profusamente ilustradas sobre as mais recentes produções quer com artigos aprofundados e até críticos. Logo no número experimental, por exemplo, foi publicada «Uma Opinião sobre Cinema» de Chianca de Garcia, onde deixava claro que “o cinema não é ainda uma arte”³⁸². A seu ver, era uma indústria e um espectáculo que poderia vir

³⁷⁴ Desde *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 190, Lisboa, 31 de Janeiro de 1932 ao n.º 373, Lisboa, 4 de Agosto de 1935. Armando Ferreira, nessa altura despede-se publicamente, voltando, no entanto, semanas mais tarde num artigo assinado pelo seu espírito. Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 378, Lisboa, 8 de Setembro de 1935.

³⁷⁵ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 344, Lisboa, 13 de Janeiro de 1935 ao n.º 382, Lisboa, 6 de Outubro de 1935. Viria a ser substituído por “Judas” que apenas assina um número visto a revista na semana seguinte.

³⁷⁶ Escreve entre *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 280, Lisboa, 22 de Outubro de 1933; n.º 373, Lisboa, 4 de Agosto de 1935

³⁷⁷ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 340, Lisboa, 16 de Dezembro de 1934; n.º 342, Lisboa, 30 de Dezembro de 1935 aon.º 345, Lisboa, 20 de Janeiro de 1935; n.º 351, Lisboa, 3 de Março de 1935; n.º 353, Lisboa, 17 de Março de 1935; n.º 355, Lisboa, 31 de Março de 1935.

³⁷⁸ Ipres assina até ao *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 59, Lisboa, 28 de Julho de 1929. Dr. Movex escreve pela primeira vez n’*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 238, Lisboa, 1 de Janeiro de 1933. Assina com regularidade entre *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 249, Lisboa, 19 de Março de 1933 e *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 274, Lisboa, 10 de Setembro de 1933. Mota da Costa escreve entre *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 206, Lisboa, 22 de Maio de 1932 e o *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 236, Lisboa, 18 de Dezembro de 1932. E ainda n’*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 292, Lisboa, 14 de Janeiro de 1934; n.º 298, Lisboa, 25 de Fevereiro de 1934; n.º 299, Lisboa, 4 de Março de 1934; n.º 301, Lisboa, 18 de Março de 1934; n.º 305, Lisboa, 15 de Abril de 1934; n.º 306, Lisboa, 22 de Abril de 1934. Augusto Fraga escreve desde *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 332, Lisboa, 21 de Outubro de 1934 ao n.º 348, Lisboa, 10 de Fevereiro de 1935.

³⁷⁹ A partir d’*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 345, Lisboa, 20 de Janeiro de 1935

³⁸⁰ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 349, Lisboa, 17 de Fevereiro de 1935 ao n.º 370, Lisboa, 14 de Julho de 1935.

³⁸¹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 89, Lisboa, 23 de Fevereiro de 1930; n.º 90, Lisboa, 2 de Março de 1930; n.º 93, Lisboa, 23 de Março de 1930; n.º 97, Lisboa, 20 de Abril de 1930.

³⁸² *O Notícias Ilustrado*, Série I, n.º 0, Lisboa, sem data (17 de Março 1928).

a ser, de facto, uma arte quando os “verdadeiros homens de letras, orientados por um bem compreendido pensamento criador dêem ao cinema o espírito que lhe falta”, subentendendo-se que seria esse o seu papel e o da revista. Chianca de Garcia pouco depois fundaria a sua própria revista inteiramente dedicada ao cinema, a *Imagem* (1929-1935), e dava início à sua carreira de realizador com o filme hoje desaparecido *Ver e Amar*(1930). Tal como este muitos outros envolvidos no meio cinematográfico usaram as páginas da revista para críticas à indústria, para expôr possibilidades e necessidades, avaliar as relações com outros meios, mas também com o regime. Nesse âmbito, publicaram-se artigos sobre a Inspecção Geral de Espectáculos, a necessidade de um estúdio equipado para a realização de filmes sonoros, os problema da produção, da distribuição e da exibição³⁸³. Entendendo o cinema como uma nova e crescente indústria, e estando o director da revista directamente envolvido nesta, é o próprio quem assina três artigos sobre o assunto³⁸⁴. Com o título genérico «Cinema Português»no subtítulo «Sobre o cinema português: profissão de fé», reflecte sobre o estado do cinema em Portugal, cruzando com casos internacionais, avançado com ideias e hipóteses, chamando a atenção à Inspecção Geral de Espectáculos para a criação de um arquivo cinematográfico e, sobretudo, reclamando uma lei de protecção do cinema nacional que, embora já anunciada, foiesquecida³⁸⁵. Sobre a relação do Estado com o Cinema foi publicado um artigo assinado por Leitão de Barros, onde discorre sobre a protecção que os regimes deviam dar à 7ª arte, o investimento que se deveria fazer no que ele denomina “cinema educativo” e aproveita para chamar a atenção para as taxas alfandegários que o Estado impõe sobre o material importado necessário para a realização de filmes³⁸⁶. O realizador demonstrava, novamente, perceber melhor o potencial propagandístico que os filmes poderiam terque o regime que se instalava. No sentido de aprofundar estas questões pediu-se, inclusivamente, a opinião ao Ministro do Comércio. Este em entrevista a Alice Ogando, afirma o seu apoio mas sobretudo a sua preocupação em que se façam filmes portugueses, que seja o cinema “o grande cartaz

³⁸³ Sobre a Inspecção Geral de Espectáculosver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 113, Lisboa, 10 de Agosto de 1930. Sobre a necessidade de um estúdio equipado para a realização de filmes sonorosver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 207, Lisboa, 29 de Maio de 1932. Sobre os problema da produçãover *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 212, Lisboa, 3 de Julho de 1932. Sobre os problemas da distribuição e da exibiçãover *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 227, Lisboa, 16 de Outubro de 1932.

³⁸⁴*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º92, Lisboa, 16 de Março de 1930;n.º93, Lisboa, 23 de Março de 1930; n.º94, Lisboa, 30 de Março de 1930.

³⁸⁵*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º118, Lisboa, 14 de Setembro de 1930.A necessidade de um arquivo /cinemateca, volta a ser referido in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º268, Lisboa, 30 de Julho de 1933.

³⁸⁶*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º195, Lisboa, 6 de Março de 1932.Leitão de Barros voltaria ao assunto do “cinema educativo” n’*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º196, Lisboa, 13 de Março de 1932 e em *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º198, Lisboa, 27 de Março de 1932.

anunciador da nossa paisagem, dos nossos costumes, do encanto do nosso folclore”³⁸⁷. Não desenvolveu, no entanto, sobre o papel que ele próprio e o regime poderiam ter nesse sentido. Serviram ainda as páginas da revista para discutir a lei dos 100 metros, sobre o qual deter-nos-emos no capítulo seguinte³⁸⁸. A maioria destas questões, centrais para a constituição e desenvolvimento do cinema em Portugal, demorariam décadas a ser resolvidas, se alguma vez o foram.

Voltando ao assunto do estúdio que, como veremos, à falta de apoio estatal acabaria por ser levantado por iniciativa privada, foi também Leitão de Barros, cúmplice da futura Tobis Klangfilm Portuguesa, que assinou uma série de artigos sobre diversas questões em torno da produção nacional, caminhos e hipóteses, como veremos no capítulo seguinte³⁸⁹. Numa fase posterior, a revista acompanhou a construção do referido estúdio de cinema em Lisboa documentando-a em todas as suas fases, desde a constituição da equipa à sua inauguração e primeiras filmagens³⁹⁰. A revista foi ainda usada para anunciar *castings* e procurar “raparigas bonitas” para futuros filmes³⁹¹.

O Notícias Ilustrado serviu também para divulgar a produção cinematográfica nacional. Embora quase desde o aparecimento do cinema em Portugal tenham sido publicadas revistas sobre o meio foi nestas páginas que, pela primeira vez, os artigos sobre os filmes foram acompanhadas por imagens com a dimensão e esplendor digno dessa nova arte. Assim, e começando pelos filmes do director da revista, estes mereceram sempre um destaque especial, tendo sido acompanhados desde a ideia original, passando pela sua produção, até às notícias do estado da pós-produção, culminando geralmente com uma reportagem sobre a estreia. *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929) foi a excepção - sobre este foi publicado apenas um artigo curiosamente intitulado «Documentários de Arte» e uma notícia acompanhada por alguns fotogramas³⁹². Foi, então, a partir de *Maria do Mar* (1930) que o processo

³⁸⁷ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º228, Lisboa, 23 de Outubro de 1932.

³⁸⁸ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 237, Lisboa, 25 de Dezembro de 1932; n.º257, Lisboa, 14 de Maio de 1933.

³⁸⁹ «Cinema Português» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º225, Lisboa, 2 de Outubro de 1932; «Cinema Português: uma iniciativa de interesse» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º262, Lisboa, 18 de Junho de 1933; «O problema da Produção Cinematográfica Nacional» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º239, Lisboa, 8 de Janeiro de 1933 e *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º240, Lisboa, 15 de Janeiro de 1933; «Com vista ao Inspector Geral dos Espectáculos» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º305, Lisboa, 15 de Abril de 1934; «Cinema Português: Eis o que é preciso!» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º308, Lisboa, 6 de Maio de 1934; «Cinema Português – Tabela de Serviços» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º333, Lisboa, 28 de Outubro de 1934.

³⁹⁰ Sobre a constituição da equipaver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 208, Lisboa, 5 de Junho de 1932. Sobre a inauguração ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 324, Lisboa, 26 de Agosto de 1934. Sobre as filmagens que lá decorreram ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 252, Lisboa, 9 de Abril de 1933; n.º 256, Lisboa, 7 de Maio de 1933; n.º 283, Lisboa, 12 de Novembro de 1933. Ver ainda *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 223, Lisboa, 18 de Setembro de 1932; n.º 236, Lisboa, 18 de Dezembro de 1932; n.º 258, Lisboa, 21 de Maio de 1933.

³⁹¹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º311, Lisboa, 27 de Maio de 1934.

³⁹² *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º25, Lisboa, 2 de Dezembro de 1928; n.º33, Lisboa, 27 de Janeiro de 1929.

mediático descrito acima foi posto em acção. Este filme figurou então na capa e na contracapa da revista e, com regularidade, foram escritas reportagens de bastidores e artigos sobre os actores e atrizes³⁹³.



Fig. 155. Silva Nogueira (fot.); Mário Novais (fot.); Salazar Diniz (fot.); Raul Reis (fot.); Ferreira da Cunha (fot.), «A Primeira «Star» do Cinema Português: Rosa Maria» *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º84, Lisboa, 19 de Janeiro de 1930.

Fig. 156. «Os Beijos Portugueses no filme “Maria do Mar”» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º86, Lisboa, 2 de Fevereiro de 1930.

Fig. 157. Fotografia de cena de Perpétua no filme *Maria do Mar* in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 91, Lisboa, 9 de Março de 1930.

Fig. 158. Publicidade às meias Cine com a actriz Rosa Maria in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º98, Lisboa, 27 de Abril de 1930.

Publicou-se, inclusivamente, um artigo intitulado «Um Documentário de Raça» onde, entre imagens do filme e divagações poéticas se lembra aos leitores que “Portugal ainda está por revelar e por fixar em cinema” e “como todas as províncias portuguesas precisam de leves documentários...”³⁹⁴. Apesar de hoje ser conhecido na sua versão muda na altura foi composto o “Fado de Maria do Mar”, cuja letra foi reproduzida na revista, e foi feita publicidade aos discos posteriormente editados, “A Canção de Maria do Mar” e “Vira da Nazaré”³⁹⁵. Foi também publicada a novela no qual se baseou o argumento, uma reportagem sobre os “beijos portugueses” de *Maria do Mare*, já mais tarde, foi dado destaque à sua reexibição³⁹⁶. Em paralelo e como forma de divulgação e interacção com o espectador, foi aberto um concurso de escritos sobre o filme, ao qual concorreram perto de 1200 pessoas³⁹⁷. Leitão de Barros fez ainda uso da personagem Maria do Mar para fins publicitário e promover as meias *Cine*³⁹⁸.

As filmagens de *Lisboa, Crónica Anedótica* (1930) foram alvo de várias reportagens fotográficas de Raul Reis e Ferreira da Cunha e os seus actores apareceram regularmente em capas e artigos³⁹⁹. Viram-se ainda reproduzidos os projectos para

³⁹³ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 76, Lisboa, 24 de Novembro de 1929; n.º77, Lisboa, 1 de Dezembro de 1929; n.º79, Lisboa, 15 de Dezembro de 1929; n.º84, Lisboa, 19 de Janeiro de 1930; n.º87, Lisboa, 9 de Fevereiro de 1930; n.º92, Lisboa, 16 de Março de 1930; n.º98, Lisboa, 27 de Abril de 1930. Sobre a actriz Rosa Maria ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º84, Lisboa, 19 de Janeiro de 1930. Sobre António Hortaver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º85, Lisboa, 26 de Janeiro de 1930. Sobre Alves da Cunha ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º86, Lisboa, 2 de Fevereiro de 1930.

³⁹⁴ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º100, Lisboa, 11 de Maio de 1930.

³⁹⁵ Ver a letra do “Fado de Maria do Mar” in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º93, Lisboa, 23 de Março de 1930.

³⁹⁶ Ver a novela in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º108, Lisboa, 6 de Julho de 1930. Sobre os “beijos portugueses” ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º87, Lisboa, 9 de Fevereiro de 1930. Sobre a reexibição de Maria do Mar ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º173, Lisboa, 4 de Outubro de 1931.

³⁹⁷ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º100, Lisboa, 11 de Maio de 1930.

³⁹⁸ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º98, Lisboa, 27 de Abril de 1930.

³⁹⁹ Reportagens in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º54, Lisboa, 23 de Junho de 1929; n.º56, Lisboa, 7 de Julho de 1929; n.º 58, Lisboa, 21 de Julho de 1929; n.º 60, Lisboa, 4 de Agosto de 1929; n.º83, Lisboa, 12 de Janeiro de 1930; n.º 89, Lisboa, 23 de

cartazes do filme concebidos por Stuart Carvalhais, Jorge Barradas e Martins Barata⁴⁰⁰.



Fig. 159. Fotografia de cena do filme *Lisboa, Crónica Anedótica* in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 60, Lisboa, 4 de Agosto de 1929, capa.

Fig. 160. Ferreira da Cunha (fot.), «Uma Grande Reconstituição Histórica na Torre de Belém» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 63, Lisboa, 25 de Agosto de 1929.

Fig. 161. «Os Cartazes do filme “Lisboa”» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 91, Lisboa, 9 de Março de 1930.

Fig. 162. «Alguns dos grandes actores que entram no filme “Lisboa”» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 94, Lisboa, 30 de Março de 1930.

O filme seguinte, *A Severa*, o dito “primeiro fonofilmado de motivo português”⁴⁰¹, foi anunciado pela primeira vez no “Cine!Cine!”, embora fosse um projecto antigo de Leitão de Barros, e o conto de Júlio Dantas já tivesse sido reproduzido nas páginas d’*O Notícias Ilustrado*⁴⁰². Os actores principais, António Luís Lopes e Dina Teresa (1902-1985), mereceram capa, contracapa e reportagens, tal como os secundários Rosa Maria e Oliveira Martins (1911-1991), Silvestre Alegirim (1881-1946), Ribeiro Lopes, Conde de Avintes, Eduardo Dorez e até o compositor das partituras, o maestro Frederico de Freitas (1902-1980)⁴⁰³. A par destas imprimiram-se ainda fotografias de cena, nas capas e interiores, assinadas por Ferreira da Cunha e Silva Nogueira⁴⁰⁴. Algumas fases de rotação do filme mereceram um destaque particular como foi o caso da Lisboa Velha, da Tourada de Gala e das filmagens em Epinay e Paris⁴⁰⁵. Depois da estreia e re-

Fevereiro de 1930; n.º 94, Lisboa, 30 de Março de 1930. Sobre os actores ver: Adelina Abranches (1866-1945) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 58, Lisboa, 21 de Julho de 1929; n.º 119, Lisboa, 21 de Setembro de 1930. Adelina Fernandes (1896-?) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 89, Lisboa, 23 de Fevereiro de 1930. Chaby Pinheiro in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 59, Lisboa, 28 de Julho de 1929; n.º 70, Lisboa, 13 de Outubro de 1929; n.º 109, Lisboa, 13 de Julho de 1930. Alves da Cunha (1889-1956) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 61, Lisboa, 11 de Agosto de 1929. Perpétua dos Santos in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 65, Lisboa, 8 de Setembro de 1929.

⁴⁰⁰ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 91, Lisboa, 9 de Março de 1930; n.º 160, Lisboa, 5 de Julho de 1931.

⁴⁰¹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 135, Lisboa, 11 de Janeiro de 1931.

⁴⁰² *A Severa* foi anunciada in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 113, Lisboa, 10 de Agosto de 1930. O conto de Júlio Dantas foi publicado in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 44, Lisboa, 14 de Abril de 1929.

⁴⁰³ Sobre António Luís Lopes ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 115, Lisboa, 24 de Agosto de 1930. Sobre Dina Teresa ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 117, Lisboa, 7 de Setembro de 1930. Sobre os actores ver: Rosa Maria e Oliveira Martins (1911-1991) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 133, Lisboa, 28 de Dezembro de 1930. Silvestre Alegirim in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 126, Lisboa, 9 de Novembro de 1930. Ribeiro Lopes in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 142, Lisboa, 1 de Março de 1931. Conde de Avintes in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 143, Lisboa, 8 de Março de 1931. Eduardo Dorez in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 144, Lisboa, 15 de Março de 1931. Frederico de Freitas (1902-1980) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 170, Lisboa, 13 de Setembro de 1931.

⁴⁰⁴ Ver capas de *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 127, Lisboa, 16 de Novembro de 1930; n.º 129, Lisboa, 30 de Novembro de 1930; n.º 141, Lisboa, 22 de Fevereiro de 1931. Ver contracapas de *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 125, Lisboa, 2 de Novembro de 1930; n.º 128, Lisboa, 23 de Novembro de 1930; n.º 131, Lisboa, 14 de Dezembro de 1930; n.º 146, Lisboa, 29 de Março de 1931; n.º 150, Lisboa, 26 de Abril de 1931; n.º 165, Lisboa, 9 de Agosto de 1931. Ver artigos em *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 121, Lisboa, 5 de Outubro de 1930; n.º 128, Lisboa, 23 de Novembro de 1930; n.º 129, Lisboa, 30 de Novembro de 1930; n.º 153, Lisboa, 17 de Maio de 1931; n.º 157, Lisboa, 14 de Junho de 1931; n.º 170, Lisboa, 13 de Setembro de 1931; n.º 189, Lisboa, 24 de Janeiro de 1932.

⁴⁰⁵ Sobre o início das filmagens ver *O Notícias Ilustrado*, n.º 121, Lisboa, 5 de Outubro de 1930. Sobre a rotação na Lisboa Velha ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 125, Lisboa, 2 de Novembro de 1930. Sobre a rotação da tourada de gala ver *O Notícias*

exibição, *A Severa* voltou às páginas d'*O Notícias Ilustrado* quando foi projectado no Brasil e em resposta à polémica instalada noutras publicações por causa da sua guitarra⁴⁰⁶.



Fig. 163. Fotografia de Dina Teresa, actriz do filme *A Severa*, por Silva Nogueira in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º117, Lisboa, 7 de Setembro de 1930.

Fig. 164. Ferreira da Cunha (fot.), «Começou a filmar-se “A Severa”» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 121, Lisboa, 5 de Outubro de 1930.

Fig. 165. «Versos inéditos de Júlio Dantas para o fonofilm A Severa: A Canção da Chica» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 133, Lisboa, 28 de Dezembro de 1930.

Fig. 166. «A primeira grande “foto” de “A Severa” em Paris» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º141, Lisboa, 22 de Fevereiro de 1931.

Fig. 167. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 125, Lisboa, 2 de Novembro de 1930.

Para *As Pupilas do Senhor Reitor* o processo foi semelhante, começando com uma familiarização do público com os actores e com os personagens assim como com as músicas⁴⁰⁷. Tal como para o filme anterior, fizeram-se capas e contracapas com fotografias de cena e no interior publicaram-se as respectivas reportagens de bastidores⁴⁰⁸. A estas seguiram-se os habituais artigos sobre o filme e sobre estreias em Portugal e no Brasil⁴⁰⁹. Graças a esta publicidade contínua e trabalho de expectativas dos espectadores ao longo de semanas construíam-se estrelas cinematográficas e êxitos de bilheteiras, como veremos no capítulo seguinte.

Ilustrado, Série II, n.º 127, Lisboa, 16 de Novembro de 1930. Sobre as filmagens em Epinay ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º141, Lisboa, 22 de Fevereiro de 1931; n.º 162, Lisboa, 19 de Julho de 1931. No número de Natal foi dado um destaque especial ao filme sendo publicado, inclusivamente, alguns versos inéditos de Júlio Dantas. Ver *O Notícias Ilustrado*, n.º 133, Lisboa, 28 de Dezembro de 1930.

⁴⁰⁶Sobre a estreia ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º158, Lisboa, 21 de Junho de 1931. Sobre a re-exibição ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º176, Lisboa, 25 de Outubro de 1931. Sobre a projecção no Brasil ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º271, Lisboa, 20 de Agosto de 1933. Sobre a polémica em volta da guitarra ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 320, Lisboa, 29 de Julho de 1934.

⁴⁰⁷ Sobre o actor Joaquim Almadaver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 322, Lisboa, 12 de Agosto de 1934; n.º331, Lisboa, 14 de Outubro de 1934. Sobre o actor Carlos de Oliveira ver o artigo escrito por Leitão de Barros a respeito do seu falecimento in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º347, Lisboa, 3 de Fevereiro de 1935. Sobre os personagens ver: Clarain *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 318, Lisboa, 15 de Julho de 1934. Francisquinhain *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º325, Lisboa, 2 de Setembro de 1934. Daniel in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º326, Lisboa, 9 de Setembro de 1934. Tendeiro in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º327, Lisboa, 16 de Setembro de 1934. Margarida in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º333, Lisboa, 28 de Outubro de 1934. Perpétua in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 339, Lisboa, 9 de Dezembro de 1934. O “barbeiro” in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º352, Lisboa, 10 de Março de 1935. Teresa in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º354, Lisboa, 24 de Março de 1935. Sobre as músicas ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 315, Lisboa, 24 de Junho de 1934.

⁴⁰⁸Capas de *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 343, Lisboa, 6 de Janeiro de 1935; n.º353, Lisboa, 17 de Março de 1935; n.º354, Lisboa, 24 de Março de 1935. Contracapas de *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º316, Lisboa, 1 de Julho de 1934; n.º329, Lisboa, 30 de Setembro de 1934. Reportagens de bastidores in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º340, Lisboa, 16 de Dezembro de 1934; n.º343, Lisboa, 6 de Janeiro de 1935.

⁴⁰⁹Sobre *A Severa* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º355, Lisboa, 31 de Março de 1935; n.º356, Lisboa, 7 de Abril de 1935; n.º358, Lisboa, 21 de Abril de 1935; n.º 367, Lisboa, 23 de Junho de 1935. Sobre a estreia em Portugal ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º356, Lisboa, 7 de Abril de 1935. Sobre a estreia no Brasil ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º376, Lisboa, 25 de Agosto de 1935.

Além dos filmes de Leitão de Barros foram também referenciados ou alvo de artigo *José do Telhado* (1929) de Rino Lupo; *Dança dos Paroxismos* (1929) de Jorge Brum do Canto; *Ver e Amar* (1930) de Chianca de Garcia; *A Castelã das Berlengas* (1930) de António Leitão; *Nua* (1931) de Maurice Mariaud; *A Portuguesa de Nápoles* (1931) de Henrique Costa; *A Minha Noite de Núpcias* (1931) de E.W. Emo e com os actores portugueses Estevão Amarante e Beatriz Costa; *Paisagem* (1931) de Jorge Brum do Canto; *Douro, Faina Fluvial* (1931) de Manoel de Oliveira; *O Milagre da Rainha* (1931) de António Leitão; e o documentário *Alfama* (1933)⁴¹⁰. O maior destaque foi dado a *Gado Bravo* (1934) de António Lopes Ribeiro e a *O Trevo de Quatro Folhas* (1936) de Chianca de Garcia⁴¹¹.



Fig. 168. «Cinema Nacional: Um filme de evocação histórica» (José do Telhado de Rino Lupo) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 61, Lisboa, 11 de Agosto de 1929.

Fig. 169. «O documentário Alfama» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 86, Lisboa, 2 de Fevereiro de 1930.

Fig. 170. «Ver e Amar, um filme português» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 90, Lisboa, 2 de Março de 1930.

Fig. 171. «Nua» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 140, Lisboa, 15 de Fevereiro de 1931.

Fig. 172. «Douro, Faina Fluvial» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 167, Lisboa, 23 de Agosto de 1931.

No que diz respeito aos actores e atrizes, de uma forma mais genérica *O Notícias Ilustrado* publicou artigos sobre Arthur Duarte, então residente na Alemanha, e acompanha a sua passagem por Lisboa com Dina Gralla⁴¹². Além dos que participaram em filmes de Leitão de Barros, publicaram-se artigos sobre João Camarão, Hermano

⁴¹⁰Sobre *José do Telhado* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 79, Lisboa, 15 de Dezembro de 1929; n.º 103, Lisboa, 1 de Junho de 1930. Sobre *Dança dos Paroxismos* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 73, Lisboa, 3 de Novembro de 1929. Sobre *Ver e Amar* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 89, Lisboa, 23 de Fevereiro de 1930. É também publicado um artigo assinado por Leitão de Barros in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 90, Lisboa, 2 de Março de 1930. Sobre *A Castelã das Berlengas* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 101, Lisboa, 18 de Maio de 1930. Sobre *Nua* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 140, Lisboa, 15 de Fevereiro de 1931. Sobre *A Portuguesa de Nápoles* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 146, Lisboa, 29 de Março de 1931. Sobre *A Minha Noite de Núpcias* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 151, Lisboa, 3 de Maio de 1931. Sobre *Paisagem* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 165, Lisboa, 9 de Agosto de 1931. Sobre *Douro, Faina Fluvial* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 167, Lisboa, 23 de Agosto de 1931. Sobre *O Milagre da Rainha* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 168, Lisboa, 30 de Agosto de 1931. Sobre *Alfama* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 86, Lisboa, 2 de Fevereiro de 1930.

⁴¹¹Sobre *Gado Bravo* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 269, Lisboa, 6 de Agosto de 1933; n.º 271, Lisboa, 20 de Agosto de 1933; n.º 277, Lisboa, 1 de Outubro de 1933; n.º 288, Lisboa, 17 de Dezembro de 1933; n.º 298, Lisboa, 25 de Fevereiro de 1934; n.º 315, Lisboa, 24 de Junho de 1934; n.º 323, Lisboa, 19 de Agosto de 1934; n.º 329, Lisboa, 30 de Setembro de 1934. Destaque-se o artigo de Leitão de Barros sobre António Lopes Ribeiro in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 328, Lisboa, 23 de Setembro de 1934. Sobre *O Trevo de Quatro Folhas* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 369, Lisboa, 7 de Julho de 1935; n.º 375, Lisboa, 18 de Agosto de 1935; n.º 378, Lisboa, 8 de Setembro de 1935; n.º 380, Lisboa, 22 de Setembro de 1935.

⁴¹²Sobre Arthur Duarte ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 33, Lisboa, 27 de Janeiro de 1929; n.º 59, Lisboa, 28 de Julho de 1929. Sobre a sua passagem por Lisboa ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 61, Lisboa, 11 de Agosto de 1929.

Rio e Costinha⁴¹³. Escreveu-se sobre «os nossos artistas do cinema sonoro» e, em particular, sobre Estevão Amarante (1894-1951), Saur Bem Hafid, actriz de *Lisboa, Crónica Anedótica* e de *Nua*, e sobre Dina Teresa, já fora do contexto de *A Severa*⁴¹⁴. Foi ainda escrito um artigo sobre Lili Carré, intitulado «do Chiado para Hollywood», isto meses depois de um sobre «artistas portugueses em Hollywood»⁴¹⁵. Escreveu-se também os obituários de Ribeiro Lopes, Augusto de Melo e do já mencionado Chaby Pinheiro⁴¹⁶. Em artigos genéricos viu-se e escreveu-se os «sorrisos das nossas actrizes» e criaram-se sonhos de «como se chega a estrela de cinema»⁴¹⁷. Houve também uma necessidade de mostrar a intimidade dos actores no artigo ilustrado com fotografias de Silva Nogueira e Ferreira da Cunha⁴¹⁸.

Com outra abordagem, foram escritos artigos sobre a relação do cinema com outras artes. No caso do teatro publicaram-se dois artigos de Mota da Costa - «Escritores Teatrais no Cinema» e «Variações sobre Teatro e Cinema» - e um mais abrangente intitulado «A Literatura e o Cinema»⁴¹⁹. Depois das experiências com som durante as duas primeiras décadas do século XX, com a estreia d'*OCantor de Jazz* (1927) de Alan Crosland inaugura-se o dito cinema sonoro, ou fonocinema⁴²⁰. Para acompanhar a novidade, em 1928, Guedes de Amorim escreve uma crónica com o título «Cinema Falado», Norberto Lopes uma intitulada «Ruídos no Cinema» e seguem-se vários artigos sobre o assunto, incluindo um especificamente sobre o referido *OCantor de Jazz*⁴²¹. Mais tarde A.Sabastupal assina um artigo de duas páginas sobre «o que é o filme falado» e Leitão de Barros, no seu auto-intitulado socialismo escreve uma coluna

⁴¹³ João Camarão ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º99, Lisboa, 4 de Maio de 1930.. Sobre Hermano Rio ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º113, Lisboa, 10 de Agosto de 1930. Sobre Costinha ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º118, Lisboa, 14 de Setembro de 1930.

⁴¹⁴ «Os nossos artistas do cinema sonoro» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 131, Lisboa, 14 de Dezembro de 1930. Sobre Estevão Amarante ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º107, Lisboa, 29 de Junho de 1930.Sobre Saur Bem Hafid ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º138, Lisboa, 1 de Fevereiro de 1931.Sobre Dina Teresa ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 244, Lisboa, 12 de Fevereiro de 1933.

⁴¹⁵ «Do Chiado para Hollywood» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º310, Lisboa, 20 de Maio de 1934. «Artistas portugueses em Hollywood» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º247, Lisboa, 5 de Março de 1933.

⁴¹⁶ Ribeiro Lopes in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º220, Lisboa, 28 de Agosto de 1932; Augusto de Melo in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 243, Lisboa, 5 de Fevereiro de 1933; Chaby Pinheiro in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º287, Lisboa, 10 de Dezembro de 1933.

⁴¹⁷ «Sorrisos das nossas actrizes» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º69, Lisboa, 6 de Outubro de 1929. «Como se chega a estrela de cinema» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 156, Lisboa, 7 de Junho de 1931.

⁴¹⁸ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º25, Lisboa, 2 de Dezembro de 1928.

⁴¹⁹ «Escritores Teatrais no Cinema» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 219, Lisboa, 21 de Agosto de 1932.«Variações sobre Teatro e Cinema» *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º220, Lisboa, 28 de Agosto de 1932.«A Literatura e o Cinema» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º230, Lisboa, 6 de Novembro de 1932.

⁴²⁰ Crosland, Allan, *The Jazz Singer*, U.S.A., Warner Bros. Production, 1927. O filme estreia em Portugal a 27 de Fevereiro de 1929.

⁴²¹ Guedes de Amorim, «Cinema Falado» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 28, Lisboa, 23 de Dezembro de 1928.Ver ainda *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 31, Lisboa, 13 de Janeiro de 1929; n.º 55, Lisboa, 30 de Junho de 1929; n.º 74, Lisboa, 10 de Novembro de 1929. Sobre *O Cantor de Jazz* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 38, Lisboa, 3 de Março de 1929; n.º 71, Lisboa, 20 de Outubro de 1929.

na secção “Cine!Cine!” sobre fonocinema onde defende uma maior acessibilidade a material técnico de cinema, opondo-se a uma possível forma de monopólio⁴²².



Fig. 173. «Operadores Portugueses de Cinema» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º79, Lisboa, 15 de Dezembro de 1929.

Fig. 174. A. Sabastupal, «O que é o Filme Falado» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º81, Lisboa, 29 de Dezembro de 1929.

Fig. 175. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 52, Lisboa, 9 de Junho de 1929.

Fig. 176. «O Cinema no Japão – Jujiro» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º66, Lisboa, 17 de Setembro de 1929.

Fig. 177. Leitão de Barros, «O Cinema e o Estado» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º195, Lisboa, 6 de Março de 1932.

Relativamente ao cinema estrangeiro, António Lopes Ribeiro, como resultado da sua viagem à Rússia, escreve dois artigos sobre os «filmes russos que Lisboa não vai ver»⁴²³. O cinema desse país volta a ser alvo de mais dois artigos, intitulados «Grande Lição do Cinema Russo» e «Filme Russo»⁴²⁴. Além destes foi publicado um artigo sobre a actriz russa Olga Tschechowa (1897-1980), foi feita uma entrevista à actriz checa Anny Ondra (1902-1987) e escreveu-se sobre cinematografia japonesa, o cinema em Paris e sobre a actriz Greta Garbo (1905-1990)⁴²⁵. Publicou-se também um artigo sobre a vinda de equipas da U.F.A. / Universum Film AG a Portugal e escreveu-se sobre a presença de Portugal em filmes estrangeiros⁴²⁶.

1) Fotografia

Sendo uma parte considerável d'*O Notícias Ilustrado* preenchida por foto-reportagens, fotocomposições e fotomontagens, e considerando Leitão de Barros “os repórteres fotográficos os grandes historiadores modernos da imagem”⁴²⁷, também estes mereceram relevo nas páginas da revista. O principal destaque foi dado a Horácio Novais, tido como um dos novos valores portugueses e cuja obra foi das poucas identificada como arte, a San-Payo, que viu escritas duas páginas sobre a sua obra assim

⁴²² A. Sabastupal, «O que é o filme falado» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 81, Lisboa, 29 de Dezembro de 1929. Leitão de Barros, «Cine! Cine!» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 114, Lisboa, 17 de Agosto de 1930.

⁴²³ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 52, Lisboa, 9 de Junho de 1929; n.º 53, Lisboa, 16 de Junho de 1929.

⁴²⁴ «Grande Lição do Cinema Russo» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 63, Lisboa, 25 de Agosto de 1929. «Filme Russo» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º67, Lisboa, 22 de Setembro de 1929.

⁴²⁵ Sobre Olga Tschechowa ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º248, Lisboa, 12 de Março de 1933. Sobre Anny Ondra ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º249, Lisboa, 19 de Março de 1933. Sobre cinema japonês ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º66, Lisboa, 17 de Setembro de 1929. Sobre o cinema em Paris ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º134, Lisboa, 4 de Janeiro de 1931. Sobre Greta Garbo ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 246, Lisboa, 26 de Fevereiro de 1933.

⁴²⁶ Sobre a vinda a U.F.A. a Portugal ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 211, Lisboa, 26 de Junho de 1932; n.º212, Lisboa, 3 de Julho de 1932. Sobre Portugal em filmes estrangeiros ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 280, Lisboa, 22 de Outubro de 1933.

⁴²⁷ Leitão de Barros, «Legenda – acerca dos jornais ilustrados portugueses» in *Boletim do Sindicato Nacional dos Jornalistas*, n.º 4, Lisboa, 1941, página 154.

como a Mário Novais de quem se chegou a publicar um “cliché simultaneísta” e uma página com o título «A Arte ao Serviço da Indústria»⁴²⁸. Foi publicado um artigo intitulado «A Moderna Técnica Fotográfica» sobre o fotorrepórter desportivo, gerente da casa Agência Fotográfica e colaborador d’*O Notícias Ilustrado* Francisco Santos, do qual se imprimiram algumas fotografias para acompanhar o artigo⁴²⁹. Também Joshua Benoliel, o “fotógrafo de Reis”, foi alvo de um artigo, tal como o “Az da Reportagem Fotográfica” Ferreira da Cunha e o “Fotógrafo de Arte” Silva Nogueira⁴³⁰.



Fig. 178. F.G., «Os Artistas da Fotografia: Mário Novais» (pormenores: “Um lindo retrato de uma linda criança”; “Um cliché simultaneísta”) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 24, Lisboa, 25 de Novembro de 1928.

Fig. 179. A. Mendes, «A Fotografia é uma Arte?» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 176, Lisboa, 25 de Outubro de 1931.

Fig. 180. «Alves de San Payo» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 208, Lisboa, 5 de Junho de 1932.

Fig. 181. «Fotografia Artística: A Exposição de Francisco Viana no Porto» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 208, Lisboa, 5 de Junho de 1932.

Fig. 182. «Horácio de Novais e a sua Arte» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 224, Lisboa, 25 de Setembro de 1932.

No sentido de dar mais atenção a esta prática foi, inclusivamente, publicado um inquérito sobre «qual foi o seu cliché mais difícil de fazer?» ao qual responderam os acima mencionados e ainda Salazar Diniz, mas onde pouco ou nada se diz⁴³¹. Foi também publicado um artigo intitulado «A Fotografia é uma Arte» que tem como ponto de partida o facto desta não ser então aceite como prática artística por determinadas facções⁴³². O autor, António Mendes, defende que “a máquina fotográfica não é precisamente um instrumento que serve para copiar servilmente aquilo que todos vêem, mas sim um instrumento de que nos servimos para fixar aquilo que nós vemos” e enumera, como justificação de uma marca autoral, uma série de opções que o fotógrafo pode tomar, ou não, quando fotografa. “Em fotografia pinta-se com luz e química, como na pintura com os pincéis e as tintas”, escreve e remete para artistas que trocaram as

⁴²⁸ «A Arte ao Serviço da Indústria» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 70, Lisboa, 13 de Outubro de 1929. Sobre Horácio Novais ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 165, Lisboa, 9 de Agosto de 1931; n.º 224, Lisboa, 25 de Setembro de 1932; n.º 233, Lisboa, 27 de Novembro de 1932; n.º 343, Lisboa, 6 de Janeiro de 1935. Sobre Mário Novais ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 24, Lisboa, 25 de Novembro de 1928. Sobre Horácio Novais ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 165, Lisboa, 9 de Agosto de 1931; n.º 224, Lisboa, 25 de Setembro de 1932; n.º 233, Lisboa, 27 de Novembro de 1932; n.º 343, Lisboa, 6 de Janeiro de 1935. Sobre San Payo ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 120, Lisboa, 28 de Setembro de 1930. Posteriormente foi publicado mais um artigo no *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 208, Lisboa, 5 de Junho de 1932.

⁴²⁹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 98, Lisboa, 27 de Abril de 1930.

⁴³⁰ Sobre Joshua Benoliel ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 189, Lisboa, 24 de Janeiro de 1932. Sobre Ferreira da Cunha ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 235, Lisboa, 11 de Dezembro de 1932. Sobre Silva Nogueira ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 345, Lisboa, 20 de Janeiro de 1935.

⁴³¹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 257, Lisboa, 14 de Maio de 1933.

⁴³² *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 176, Lisboa, 25 de Outubro de 1931.

telas pelas máquinas caso de Man Ray, Lazlo Moholy–Nagy e Franz Roh. Este artigo é acompanhado por fotografias ditas artísticas do próprio autor que tentam provar o seu argumento.



Fig. 183. «Os prémios do nosso grande concurso de fotografia» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 4, Lisboa, 8 de Julho de 1928.

Fig. 184. Mário Novais (fot.), «A Arte ao Serviço da Indústria» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 70, Lisboa, 13 de Outubro de 1929.

Fig. 185. V. Rodrigues (fot.), «Em 1/100 de Segundo» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 71, Lisboa, 20 de Outubro de 1929.

Fig. 186. Artigo sobre a Agência Fotográfica, de Francisco Santos. San Payo (fot.), «A Moderna Técnica Fotográfica» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 97, Lisboa, 20 de Abril de 1930.

Fig. 187. «Concurso fotográfico do Diário de Notícias» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 139, Lisboa, 8 de Fevereiro de 1931

Em termos de exposições, foi dado destaque à *Exposição de Fotografia* em Aveiro, ao *I Salão Nacional de Arte Fotográfica*, onde expuseram Salazar Diniz, Silva Nogueira, Lacerda e Melo, João Martins e Alves San Payo, e à *Exposição de Fotografia de Arte* no Porto⁴³³. Já a presença portuguesa em exposições internacionais mereceu mais páginas, sendo coberta a participação de San-Payo no *Salon Internacional de Paris*, de Silva Nogueira no *Salon Internacional de Fotografia*, assim como de João Martins, Francisco Oliveira e Carvalho Henriques na *Exposição Internacional de Chicago* e de Mário Braga no *Salon de Paris*⁴³⁴. Este último, juntamente com João Martins, apareceria num artigo sobre fotógrafos portugueses nas exposições estrangeiras⁴³⁵. Foi ainda feita referência a uma exposição de fotografias de assuntos portugueses na Alemanha⁴³⁶.

m) Estrangeiros em Portugal

Além dos portugueses e dos que residiam por Portugal, foram também escritos artigos sobre os artistas estrangeiros que passaram pelo país, caso do brasileiro Leopoldo Gotuzzo (1887-1983), da artista russa Elisabeth Makovsky e do casal de

⁴³³ Sobre a *Exposição de Fotografia* que decorreu em Aveiro ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º94, Lisboa, 30 de Março de 1930. Sobre o *I Salão Nacional de Arte Fotográfica* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º232, Lisboa, 20 de Novembro de 1932; n.º234, Lisboa, 4 de Dezembro de 1932. Sobre a *Exposição de Fotografia de Arte* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º284, Lisboa, 19 de Novembro de 1933.

⁴³⁴ Sobre a participação de San-Payo no *Salon Internacional de Paris* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º130, Lisboa, 7 de Dezembro de 1930. Sobre a participação de Silva Nogueira no *Salon Internacional de Fotografia* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º176, Lisboa, 25 de Outubro de 1931. Sobre a participação de João Martins, Francisco Oliveira e Carvalho Henriques na *Exposição Internacional de Chicago* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º259, Lisboa, 28 de Maio de 1933; n.º260, Lisboa, 4 de Junho de 1933; n.º279, Lisboa, 15 de Outubro de 1933. Sobre a participação de Mário Braga no *Salon de Paris* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º285, Lisboa, 26 de Novembro de 1933.

⁴³⁵ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º334, Lisboa, 4 de Novembro de 1934.

⁴³⁶ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 315, Lisboa, 24 de Junho de 1934.

artistas modernistas holandeses Ernst (1892-1969) e Karyn Leyden (1906-1977) quando de passagem por Portugal a caminho de Marrocos, em 1931⁴³⁷. Escreveu-se também sobre “como Portugal foi visto” pelo romeno-americano John Barber (1898-1965); sobre a exposição de arte francesa que esteve patente em Lisboa em 1934; sobre a exposição de esculturas de Nadine Effront nas Belas Artes; a de pintura do brasileiro Di Cavalcanti (1897-1976) no salão *O Século*; e a de paisagens de Portugal e Espanha de Paulo Scortesco (1895-1976) na S.N.B.A.⁴³⁸



Fig. 188. «Elisabeth Makovska» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 111, Lisboa, 27 de Julho de 1930.

Fig. 189. «Dois modernistas holandeses expõe em Portugal» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 153, Lisboa, 17 de Maio de 1931.

Fig. 190. «Como eles nos vêem» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 315, Lisboa, 24 de Junho de 1934.

Fig. 191. Exposição de Di Cavalcanti no Salão de *O Século* in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 364, Lisboa, 2 de Junho de 1935.

Não estendendo mais o levantamento - cingimo-nos aqui apenas às temáticas e envolvidos relevantes para a restante tese assim como ao que serve de enquadramento à época ou de apoio aos argumentos que pretendemos desenvolver – percebemos, através desta visão panorâmica, a multiplicidade de colaborações e conteúdos assim como a interdisciplinaridade em termos de abordagens. Transpondo barreiras culturais, sociais e políticas assistiu-se nas páginas da revista a uma dissolução da diferenciação entre alta e baixa cultura e a opção pela fotografia como uma forma de escrita revelou ser uma mais valia, especialmente tendo em conta os altos níveis de iliteracia. Foi assim, independentemente do teor do conteúdo, da forma como foi construído e divulgado, e de todas as ambiguidades que continha, que inúmeros leitores de todo o país puderam ler e ver o que geralmente estava restrito a uma elite. Cumpria-se o objectivo a que, a revista, desde cedo, se propôs - o de chegar a todos, “desde a mais humilde casa de operário ao mais opulento palácio” – e inaugurava-se uma cultura de massas em Portugal⁴³⁹.

⁴³⁷ Sobre Leopoldo Gotuzzo ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 34, Lisboa, 3 de Fevereiro de 1929. Sobre Elisabeth Makovsky ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 111, Lisboa, 27 de Julho de 1930. Sobre Ernst e Karyn Leyden ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 153, Lisboa, 17 de Maio de 1931.

⁴³⁸ Sobre John Barber ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 279, Lisboa, 15 de Outubro de 1933. Sobre a Exposição de Arte Francesa ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 313, Lisboa, 10 de Junho de 1934; n.º 317, Lisboa, 8 de Julho de 1934. Sobre a visita de Salazar à referida exposição ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 315, Lisboa, 24 de Junho de 1934. Sobre Nadine Effront ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 363, Lisboa, 26 de Maio de 1935. Sobre Di Cavalcanti ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 364, Lisboa, 2 de Junho de 1935. Sobre Paulo Scortesco ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 364, Lisboa, 2 de Junho de 1935.

⁴³⁹ *Diário de Notícias*, Lisboa, 17 de Janeiro de 1928.

1.3. Clichês de Portugal

A sua marcha altamente civilizadora tem contribuído para a formação da imagem, na consciência nacional e internacional, dum Portugal maior.

António Ferro sobre Leitão de Barros⁴⁴⁰

Voltando a mais uma primeira página do *Diário de Notícias*, desta feita de 17 de Janeiro de 1928, foi aí que se deu a conhecer a “missão de alto interesse nacional” d’*ONotícias Ilustrado*, como este “sob o ponto de vista da propaganda portuguesa, poderá atingir um inestimável valor”⁴⁴¹. Dois dias depois a revista desenvolveria, afirmando que

essa obra de nacionalismo é necessária e urgente. É preciso divulgar a nossa arte, a nossa ciência, a nossa literatura, as nossas paisagens, a nossa indústria. Tudo que é Portugal – mas Portugal de hoje. Firmar uma raça e um valor colectivo. Acabar com a monótona edição de figurinos franceses de gosto duvidoso e de interesse secundário. Fazer, numa palavra, um jornal português – e esse jornal, tudo leva a crê-lo será o *Notícias Ilustrado*.⁴⁴²

A abordagem nacionalista e a exaltação patriótica continuaria durante as semanas seguintes, afirmando-se, continuamente, que a futura revista seria “uma formidável obra educativa e nacional”⁴⁴³.

Se até então Portugal, como país, povo e História, só tinha sido registado e trabalhado sob a forma de texto, estando por isso restrito a uma determinada elite ou disciplina, agora, graças à fotografia e à rotogravura, chegaria a um público mais abrangente. Foi com ideias de país, e mais do que isso, de nação e de raça, herdadas do século XIX que, ao longo de sete anos, *ONotícias Ilustrado* atravessou todo o Portugal como se fosse uma equipa cinematográfica fazendo o primeiro levantamento, ou *repérage*, do país. Através das lentes tanto de profissionais como de amadores, registou-se tanto as cidades como as vilas, aldeias, povoados e comunidades de Portugal, o campo, o mar e a montanha, os rios, as ruas, os becos e pátios, as formas de viver, trabalhar e morrer dos portugueses, as suas práticas tradicionais e contemporâneas, os

⁴⁴⁰Ferro, António, *Teatro e Cinema*, Lisboa, S.N.I., 1950, página 76.

⁴⁴¹*Diário de Notícias*, n.º 22260, Lisboa, 17 de Janeiro de 1928.

⁴⁴²*Diário de Notícias*, n.º 22262, Lisboa, 19 de Janeiro de 1928.

⁴⁴³*Diário de Notícias*, n.º 22305, Lisboa, 15 de Março de 1928.

seus hábitos e rituais, assim como as suas indumentárias, adereços e outros objectos em breve transformados e redesenhados, como se de guarda-roupa se tratasse, e tornados icónicos.

Em suma, e em jeito de resposta às súplicas de António Nobre e de António Ferro⁴⁴⁴, através de milhares de fotografias, publicadas semanalmente ao longo de sete anos, mostrou-se um país desconhecido, obscuro, simultaneamente romântico e lírico, sempre crente e em sofrimento. Em artigos, fotorreportagens, notícias e apontamentos deu-se assim a conhecer Portugal aos portugueses, cumprindo esse “programa nacionalista” previamente estipulado que visava pôr “ante todos os portugueses assuntos portugueses” e documentar “todas as manifestações da vida portuguesa”⁴⁴⁵. Além disso, trabalhando esses mesmos espectadores como actores ou figurantes e os seus trajes como guarda-roupa e adereços, ensaiaram-se modos de ver e dar a ver e, consequentemente de actuar, como se o país fosse um palco ou um teatro à espera de ser filmado. Funcionou a revista, nesse sentido, como o esboço do *story-board*. O “filme” seria realizado posteriormente pelo regime do Estado Novo e pelos seus encenadores, de acordo com um guião “melhor” delineado. Por agora ficavam impressas inúmeras possibilidades. Escolher-se-iam algumas.

1.3.1. Lisboa, Cidade Moderna

Dividindo o país em cidade e campo, foi n’*O Notícias Ilustrado*, em fotografias isoladas, fotorreportagens ou fotomontagens, que se fez o primeiro grande ensaio do que poderia, ou deveria, ser uma cidade e uma capital. Graças às possibilidades da montagem viu-se nas páginas da revista, em múltiplos pontos de vistas: uma Lisboa que tentava ser moderna nos novos hábitos e vivências que importava da Europa contemporânea, ocupando os tempos livres em cafés, cinemas ou parques de diversões; uma Lisboa em vias de modernização, lenta, ao ritmo que o orçamento e a lei permitiam, com novas arquitecturas e ideias de urbanismo; uma Lisboa modernista na complexidade com que era apresentada nos seus inúmeros aspectos, contraditórios, ou complementares, muitas vezes impressos na mesma página. Mas também uma Lisboa síntese de tudo o que se entendia como Portugal, com o campo representado nas periferias saloias onde se representam pitorescos e tradições; com o mar apresentado nas

⁴⁴⁴ António Ferro, «Falta um Realizador...» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 14 de Maio de 1932.

⁴⁴⁵ *Diário de Notícias*, n.º 22366, Lisboa, 4 de Maio de 1928.

docas e em Belém; com um povo identificável nos emigrantes oriundos de diferentes zonas do país que em bairros reconstituem os seus hábitos e viveres; com a História solificada nos monumentos em vias de restauração e que ali se ostentava. Lisboa pode, por isso, ser aqui também entendida como um país em miniatura, um Portugal dos pequenitos, ou um museu - de história ou antropologia - a céu aberto.

a) De Noite, em *Clubs*, Bares e Cinemas

Em 1928, a propósito do Cinema Central, escrevia-se que “Lisboa maquilha-se. Desde os asfaltos e as iluminações modernas e a jorros, às casas de espectáculos que vão abrindo ou as que remodelam as suas instalações – nos prédios de linhas modernas ou nas largas avenidas – se vê esse sinal de identificação com o cosmopolitanismo contemporâneo”⁴⁴⁶.



Fig. 192;193, «Central: Cinema Elegante» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, nº 26, Lisboa, 9 de Dezembro de 1928.

Na fotografia que ilustrava o artigo, mostravam-se os novos néons que decoravam a fachada do cinema, montados num triângulo modernista a que o interior não sabia corresponder, ainda preso a gostos do século anterior e desfasado com a nova arte que ali se mostrava. Este desfasamento entre a fachada, o interior e o que se queria comercializar assim como a tentativa, geralmente falhada, de modernização tornar-se-iam paradigmáticos e seriam o que caracterizaria a cidade desse final de década. Ainda assim, a mesma fotografia mostrava, ao lado do cinema, o clube nocturno Maxim's assinalando a existência de uma, mesmo se pouca, vida nocturna.

Por pontos de interesse, e começando pela “noite” de Lisboa, entendendo-a como uma das novidades dessa década, na nova maneira de estar e viver os espaços e tempos livres como só a luz eléctrica poderia permitir, cronologicamente, mostrou-se o interior do Avenida Parque, hoje Parque Mayer, cheio, mas de gente sentada, desse “país engravatado todo o ano”, vestido como quem vai ou vem do trabalho. Assistiam,

⁴⁴⁶ *O Notícias Ilustrado*, Série II, nº 26, Lisboa, 9 de Dezembro de 1928.

sem grande entusiasmo, à “Semana Minhota” aí organizada no ano de 1928⁴⁴⁷. Viu-se também a “esplanada transmontana”, levantada no mesmo sítio a par do restaurante da Favorita e do Pavilhão Português, animados por *jazz-bands* que não se percebe se ao gosto desses lisboetas. Uma nova música e um sinal de contemporaneidade diametralmente oposta aos edifícios de traça oitocentista onde se a ouvia. Noutras partes de Lisboa, “as verbenas e festas de Verão” de 1928, pelo menos como figuraram nas páginas da revista, apareciam com pouca luz e ânimo⁴⁴⁸. No entanto, o texto impresso contradizia o cenário conforme podia, expressando mais as esperanças dos redatores de ter uma Europa na capital do que aquilo que realmente se via e vivia.



Fig. 194. Ferreira da Cunha (fot.); Serra Ribeiro (fot.), «Verbenas e festas de Verão» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, nº 3, Lisboa, 1 de Julho de 1928.

Fig. 195;196. Ferreira da Cunha (fot.), «No Avenida Parque - Sonho duma noite de Verão» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, nº 8, Lisboa, 5 de Agosto de 1928.

Fig. 197. *O Notícias Ilustrado*, Série II, nº 35, Lisboa, 10 de Fevereiro de 1929, capa.

Fig. 198. Raul Reis (fot.), «Do Romantismo ao Jazz» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, nº 35, Lisboa, 10 de Fevereiro de 1929.

A reabertura do Maxim's em 1929, a difusão da luz e lâmpada eléctrica e um maior domínio das técnicas de impressão vieram trazer outra vida à noite da capital. Assim, depois das habituais festividades de fim de ano organizadas pelo *Diário de Notícias*, uma constante no primeiro número de cada ano da revista⁴⁴⁹, viu-se alguma diversão, com danças e novos vestidos, ou máscaras e serpentinas no Carnaval, em capas e páginas de composição mais gráfica⁴⁵⁰. Veja-se, por exemplo, um artigo em que um quadro “cheio de espírito ultra-romântico” é contraposto a um *jazz* desenhado e descrito como a “sinfonia metálica deste dinâmico século XX”⁴⁵¹. Era esta a primeira festa festiva desse já quase fim de década, ou pelo menos a primeira que o grafismo d'*O Notícias Ilustrado* soube animar já que os convidados não estavam. Outras se seguiriam. Logo na semana seguinte, via-se uma festa de Carnaval do Maxim's quase sem

⁴⁴⁷ *O Notícias Ilustrado*, Série II, nº 26, Lisboa, 9 de Dezembro de 1928

⁴⁴⁸ *O Notícias Ilustrado*, Série II, nº 13, Lisboa, 9 de Setembro de 1928; nº 15, Lisboa, 23 de Dezembro de 1928.

⁴⁴⁹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, nº 30, Lisboa, 6 de Janeiro de 1929. Em 1933 é publicada mais uma fotoreportagem de um *oreveillon* no Maxim's, assim como da Festa da Eva no Tivoli, além da habitual festa do Diário de Notícias in *O Notícias Ilustrado*, Série II, nº 239, 8 de Janeiro de 1933. Em 1934 voltam a ser noticiados *oreveillon* da revista *Eva* e festa do Diário de Notícias in *O Notícias Ilustrado*, Série II, nº 291, Lisboa, 7 de Janeiro de 1934. Em 1935 publica-se apenas sobre a festa do Diário de Notícias in *O Notícias Ilustrado*, Série II, nº 343, Lisboa, 6 de Janeiro de 1935.

⁴⁵⁰ *O Notícias Ilustrado*, Série II, nº 32, Lisboa, 20 de Janeiro de 1929.

⁴⁵¹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, nº 35, Lisboa, 10 de Fevereiro de 1929.

máscaras mas “povoada” de “mulheres de bocas em braza entre champagnes e acordes de jazz”⁴⁵². Seguiu-se o “baile das artes”, “parada de elegância” organizada pela primeira e única vez nesse ano de 1929, com danças e festas cada vez mais animadas, entre paredes decoradas feita a quadros e panos pintados pelos modernistas António Soares, Cunha Barros, Emmérico Nunes, Jorge Barradas e Menezes Ferreira⁴⁵³. O Maxim’s, esse mesmo “clube moderno e elegante por excelência”, complemento nocturno do Chiado, volta a aparecer na revista com banda, dança, bar, entrada, cozinha e fachada iluminada e torna-se a referência, quase única, dessa década que se iniciava em que as festas nocturnas em *clubs* vão gradualmente desaparecendo das páginas da revista⁴⁵⁴.



Fig. 199. Ferreira da Cunha (fot.), «O Bar dos Anjos é uma bela construção moderna» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 104, Lisboa, 8 de Junho de 1930.

Fig. 200. Ferreira da Cunha (fot.), «York Bar» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 196, Lisboa, 13 de Março de 1932.

Fig. 201. «No Alhambra: a folia dos bailes de Carnaval» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 246, Lisboa, 26 de Fevereiro de 1933.

Fig. 202. «Rex Bar ou a volúpia dos cocktails» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 335, Lisboa, 11 de Novembro de 1934

Ainda assim, em 1931, foram noticiadas a abertura do Avenidas-Club, nas Avenidas Novas, com fotografia da frequência, em “festa elegante”, e do Bar dos Anjos, com bilhar, palco para banda e já com novas linhas arquitectónicas actualizadas para o presente que se queria viver ou, pelo menos, ver n’*O Notícias Ilustrado*⁴⁵⁵. Mais interessante seria o bar dito “americano” do Coq d’Or, ao Chiado, com investimento em mobiliário e decoração modernista – cadeiras, mesas e candeeiros – que, infelizmente, não tem continuidade no resto do estabelecimento que também era restaurante⁴⁵⁶. Em 1932 é dedicada uma página ao novo York Bar, na Rua Serpa Pinto, que se dizia ter trazido um «um “tiq” de chiquismo à Lisboa mundana» como se pode ver nos vitrais, tecto e mobiliário e só dois anos mais tarde, em 1934 se volta aos bares, agora ao Rex

⁴⁵²*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 36, Lisboa, 17 de Fevereiro de 1929.

⁴⁵³*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 45, Lisboa, 21 de Abril de 1929.

⁴⁵⁴Sobre o Maxim’s em 1929 ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 81, Lisboa, 29 de Dezembro de 1929. Em 1931 é fotografado mais vez no seus interiores em festa de *reveillon*, tal como se pode ver em *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 135, Lisboa, 11 de Janeiro de 1931. O Maxim’s volta a aparecer quase no final desse mesmo ano, com fotografias de um número de variedades e coristas em descanso ao balcão in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 133, Lisboa, 28 de Dezembro de 1930. Em 1931 ainda se ouve algum eco de “notas vibrantes”, mais uma vez no Maxim’s, in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 140, Lisboa, 15 de Fevereiro de 1931.

⁴⁵⁵Sobre o Avenidas-Club ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 90, Lisboa, 2 de Março de 1930. Sobre o Bar dos Anjos ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 104, Lisboa, 8 de Junho de 1930.

⁴⁵⁶*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 119, Lisboa, 21 de Setembro de 1930.

Bar, na Rua Nova da Trindade, em fotorreportagem de V. Rodrigues sobre «a volúpia dos cocktails»⁴⁵⁷. A acompanhar escrevia-se que “Lisboa já não dispensa o táxi como já não dispensa o bar. A velocidade e o cocktail”. Mas a verdade é que as festas já tinham desaparecido das páginas d’*ONotícias Ilustrado* até porque a cidade começou a fechar-se noutros modelos. Em 1935 os *clubs* são definitivamente substituídos por colectividades e sociedades recreativas, com bailes mas sem *jazz*, como se vê numa série publicada ao longo de várias semanas sobre as existentes em Lisboa⁴⁵⁸.



Fig. 203. «Os recantos do Luna Parque» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 332, Lisboa, 21 de Outubro de 1934.

Fig. 204. Ferreira da Cunha, «Bilhares de Lisboa» (pormenor: Salão Portugal) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 83, Lisboa, 12 de Janeiro de 1930.

Com outros contornos, mais lúdicos e familiares, em 1933, é inaugurado o Luna Parque de Lisboa, no Parque Eduardo VII, anexo à *Exposição Industrial*, com carrossel, poço da morte e bar⁴⁵⁹. Sazonal, volta no Verão do ano seguinte, com vários *stands* comerciais de contornos modernos, caso do da Exquimaux Nevada e do geométrico Luna Bar, montanha-russa, auto-pista e outros divertimentos⁴⁶⁰. Esta “alegria sã”, como então descreveram a dos que frequentavam esse parque, era complementada com a melancolia pictorialista da «meia-noite em Alfama», em foto-reportagem de João Martins e contraposta com as casas de fado, embora estas raramente constem da revista⁴⁶¹. Outros aproveitavam a luz eléctrica para jogar bilhar na Casa Rossio, Salão Portugal e no Café Gelo, os três inventariados e mostrados nos seus interiores nas páginas da revista, dando conta dos hábitos de outras classes de lisboetas⁴⁶². Outros ainda iam ao cinema e ao teatro. Estes, na altura ainda sem diferenciação, aparecem

⁴⁵⁷Sobre o York Bar ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º196, Lisboa, 13 de Março de 1932. Sobre o Rex Bar ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º335, Lisboa, 11 de Novembro de 1934.

⁴⁵⁸ Publicadas a partir de *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º344, Lisboa, 13 de Janeiro de 1935. Veja-se (números entre parentesis correspondentes à Série II): Grupo Dramático Lisbonense (345); Club Estefânia (346); Grémio de Belém (347); Concentração Musical 24 de Agosto (348); Alunos de Apolo (349); Academia Leais Amigos (352); Sociedade Guilherme Cossul (353); Belém Clube (355); Sociedade do Largo. Esta iniciativa, talvez a mais consistente das séries levadas a cabo pela revista, levou a que a *Sociedade Recreativa Leais Amigos* dedicasse uma festa ao *O Notícias Ilustrado* e a Leitão de Barros, evento esse que foi devidamente noticiado na revista in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 360, Lisboa, 5 de Maio de 1935.

⁴⁵⁹*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º265, Lisboa, 9 de Julho de 1933; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º268, Lisboa, 30 de Julho de 1933, contracapa; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º270, Lisboa, 13 de Agosto de 1933, contracapa.

⁴⁶⁰Viu-se ainda o Bar Elegante, Casa do Marisco, Pavilhão da Delícia, , Esplanada Brasileira in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º332, Lisboa, 21 de Outubro de 1934 . Ver ainda fotorreportagem com fotografias da montanha-russa e desenhos de Stuart Carvalhais in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 317, Lisboa, 8 de Julho de 1934.

⁴⁶¹ João Martins, «Meia noite em Alfama» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º234, Lisboa, 4 de Dezembro de 1932.

⁴⁶²*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º82, Lisboa, 5 de Janeiro de 1930; n.º83, Lisboa, 12 de Janeiro de 1930.

com as suas fachadas e ocasionalmente interiores. Logo em 1928, além do já referido Central figuraram nas suas páginas o Tivoli, Olympia, São Luís Cine, Teatro Apollo, o Variedades, o Cinema Condes, Teatro da Trindade, Polyteama, Ginásio, o Eden Teatro e o Chiado Terrasse⁴⁶³. Em 1930 fala-se da renovação do Chiado Terrasse, do Teatro Nacional e do novo Royal Cine, cuja fachada de Norte Júnior é fotografada e, no ano seguinte, 1931, aquando da inauguração do Trianon Palace fotografa-se o seu interior, da mesma forma que foi fotografada a sala, plateia e écran do Paris Cinema, na Estrela⁴⁶⁴. Em 1932 publicou-se uma reprodução da fachada do Éden Teatro⁴⁶⁵ e, no ano seguinte, a do Cinema Condes em fotografia de Salazar Diniz, onde se vê a “moderna publicidade de espectáculo” que, segundo faziam crer, “começa a ser compreendida e seguida, entre nós”⁴⁶⁶.

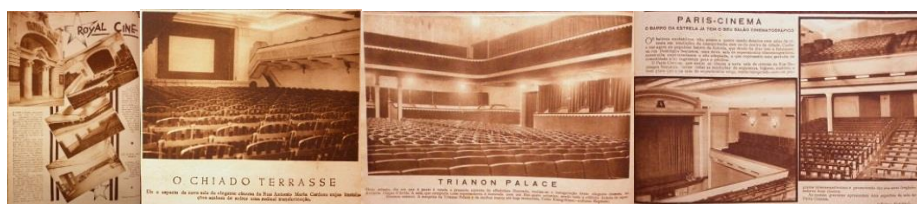


Fig. 205. Royal Cine in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º83, Lisboa, 12 de Janeiro de 1930.

Fig.206. O Chiado Terrasse in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º90, Lisboa, 2 de Março de 1930.

Fig.207. Trianon Palace in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º134, Lisboa, 4 de Janeiro de 1931.

Fig. 208. Paris Cinema in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 154, Lisboa, 24 de Maio de 1931.

De há uns anos a essa parte que novas formas de iluminação vinham a ser postas a funcionar em Lisboa. “Gritos na noite!” lia-se numa página preenchida com os reclames luminosos que começavam a decorar a cidade depois de instalados os novos candeeiros⁴⁶⁷. Graças àColumbia, à Philips e a outras marcas e cinemas, como o Condes, a capital ficava “iluminada à europeia”⁴⁶⁸. Restava saber se os lisboetas iriam

⁴⁶³ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º23, Lisboa, 18 de Novembro de 1928.

⁴⁶⁴ Sobre Chiado Terrasse ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º90, Lisboa, 2 de Março de 1930. Sobre Teatro Nacional in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 93, Lisboa, 23 de Março de 1930. Sobre Royal Cine ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º83 Lisboa, 12 de Janeiro de 1930. Sobre Trianon Palace ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º134, Lisboa, 4 de Janeiro de 1931. Sobre Cinema Paris ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 154, Lisboa, 24 de Maio de 1931.

⁴⁶⁵ Sobre o Éden Teatro ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º210, Lisboa, 19 de Junho de 1932. Em 1934 volta-se a falar do friso do Éden Teatro in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º329, Lisboa, 30 de Setembro de 1934.

⁴⁶⁶ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º247, Lisboa, 5 de Março de 1933. Sobre o Éden Teatro ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º210, Lisboa, 19 de Junho de 1932. Em 1934 volta-se a falar do friso do Éden Teatro in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º329, Lisboa, 30 de Setembro. Sobre cinemas ainda escreveu-se ainda o artigo «Cinema, Teatro, Música ou o inverno que chega» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 23, Lisboa, 18 de Novembro de 1928. Além deste, Luiz Teixeira assinou uma série de crónicas intituladas «Viagem à Roda dos Cinemas» que começa a ser publicada n’*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º89, Lisboa, 23 de Fevereiro de 1930. Maria Pires escreve também sobre cinemas na secção “Cine!Cine!” d’*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 84, Lisboa, 19 de Janeiro de 1930. Sobre os cinemas de Lisboa ver ainda Acciaiuoli, Margarida, *Os Cinemas de Lisboa – Um fenómeno urbano do século XX*, Lisboa, Bizâncio, 2012; Ribeiro, M.Felix, *Os Mais Antigos Cinemas de Lisboa (1896-1939)*, Cinemateca Nacional, Lisboa, 1978, página 46.

⁴⁶⁷ «Gritos na noite!» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 50, Lisboa, 26 de Maio de 1929. Sobre a nova iluminação ver «Chegaram os candeeiros de rua e a nova luz eléctrica» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º7, Lisboa, 29 de Julho de 1928. Ver ainda *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º23, Lisboa, 18 de Novembro de 1928.

⁴⁶⁸ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º69, Lisboa, 6 de Outubro de 1929. Para mais fotografias de iluminação nocturna ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 71, Lisboa, 20 de Outubro de 1929. Em 1932 volta-se a falar da luz eléctrica e da “alegria dos reclames luminosos” in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º197, Lisboa, 20 de Março de 1932.

fazer uso das possibilidades que se abriam. Em 1930 a luz servia para mostrar a Avenida da República “inundada” de electricidade e vazia de transeuntes⁴⁶⁹, assim como os Restauradores, num artigo que se dizia que então já era possível, de noite, “ler em Lisboa como se fosse dia”...⁴⁷⁰ Em 1932 continua a haver um investimento na “arte de bem iluminar”, sobretudo quando a electricidade começa a ser usada para iluminar montras⁴⁷¹. No ano seguinte ainda se publica um “poema da luz” com néons e lâmpadas Philips⁴⁷². Embora já fossem vulgares, nesse mesmo ano de 1933, o arquitecto Paulino Montez insurge-se contra os reclames luminosos que estão no Rossio. *O Notícias Ilustrado* vem defendê-los publicamente nas páginas da revista sublinhando a alegria que estes traziam⁴⁷³.

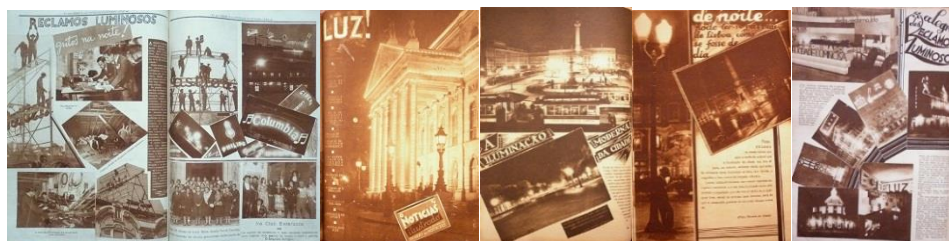


Fig. 209. Ferreira da Cunha (fot.); V. Rodrigues (fot.), «Gritos na Noite!» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 50, Lisboa, 26 de Maio de 1929.

Fig. 210. «Luz!» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 71, Lisboa, 20 de Outubro de 1929, capa.

Fig. 211. Ferreira da Cunha (fot.), «A Iluminação Moderna da Cidade» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 102, Lisboa 25 de Maio de 1930.

Fig. 212. Ferreira da Cunha (fot.), «De Noite...» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 103, Lisboa, 1 de Junho de 1930.

Fig. 213. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 197, Lisboa, 20 de Março de 1932.

b) De Dia, na Rua, no Mercado, no Cais

De dia o cenário da cidade era diferente embora de fisionomia e anseios igualmente confusos e contraditórios. No ano de 1928 a revista ainda não se envergonhava do dito “pitoresco” de alguns lisboetas nem das profissões “humildes”, caso dos vendedores de rua, de fruta, sardinhas ou torrão de Alicante, dos varredores, vendedores de cautelas ou de “elixires maravilhosos”⁴⁷⁴. Ao longo dos anos, inclusivamente, estes vendedores ambulantes seriam fotografados, registados pelos seus pregões como se pode ver, por exemplo, em capa e fotorreportagem de Nogueira de

⁴⁶⁹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 102, Lisboa 25 de Maio de 1930.

⁴⁷⁰ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 103, Lisboa, 1 de Junho de 1930.

⁴⁷¹ Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 147, Lisboa, 5 de Abril de 1931; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 183, Lisboa, 13 de Dezembro de 1931.

⁴⁷² *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 262, Lisboa, 18 de Junho de 1933.

⁴⁷³ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 268, Lisboa, 30 de Julho de 1933. Em 1934 anuncia-se que “Lisboa vai ter iluminação a tubos” in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 304, Lisboa, 8 de Abril de 1934.

⁴⁷⁴ Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 1, Lisboa, 17 de Junho de 1928; n.º 12, Lisboa, 2 de Setembro de 1928. Ver ainda Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 131, Lisboa, 14 de Dezembro de 1930.

Brito e Baptista de 1931 ou em fotografias de Armando Serôdio de vendedores de atacadores, meias ou amendoins⁴⁷⁵.



Fig. 214. «Os Petiscos da Rua» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º1, Lisboa, 17 de Junho de 1928.

Fig. 215. Baptista (fot.), «Profissões Humildes» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º12, Lisboa, 2 de Setembro de 1928.

Fig. 216. «Os Pregões de Lisboa» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 135, Lisboa, 11 de Janeiro de 1931.

Além destes, em artigos sobre “como funciona”, “como se faz” ou “como se trabalha em Lisboa”, apareceram ainda taxistas, cabeleireiros, os “que vivem dos mortos” e os moços de fretes⁴⁷⁶. Viu-se também os envolvidos no comércio das “frutas do tempo”, fotografado em todo o seu percurso, desde a chegada a Lisboa de fragata até ao consumidor final, não esquecendo a gandaia que apanha os restos no lodo e que complementa o panorama⁴⁷⁷. As «Hortaliças, Frutas e Galinhas» e os seus vendedores são captados, em 1935, pela objectiva de Raimundo Vaissier e João Martins e em texto de Nogueira de Brito, tal como os que trabalham no cais de Lisboa numa fotorreportagem, mais uma vez de João Martins, onde se faz um inventário de *clichés* ligados ao mar e pesca, caso das traineiras, pescadores, gaivotas, barcos, e empilhadora⁴⁷⁸.



Fig. 217-220. Baptista (fot.), «Fruta do Tempo» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º118, Lisboa, 14 de Setembro de 1930.

Com gente de todas as idades, nesse mesmo ano, vê-se também a venda de bugigangas, panos e têxteis na rua, a mãe e filho que vendem leques e funis e o miúdo

⁴⁷⁵Fotorreportagem de Nogueira de Brito e Baptista in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 135, Lisboa, 11 de Janeiro de 1931; de Armando Serôdio in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 156, Lisboa, 7 de Junho de 1931.

⁴⁷⁶Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 124, Lisboa, 26 de Outubro de 1930; n.º 126, Lisboa, 9 de Novembro de 1930.

⁴⁷⁷*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º118, Lisboa, 14 de Setembro de 1930.

⁴⁷⁸R. Vaissier (fotografias); João Martins (fotografias); Nogueira de Brito, «Hortaliças, Frutas e Galinhas» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º377, Lisboa, 1 de Setembro de 1935. João Martins, «Lisboa: Porto de Mar» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º382, Lisboa, 6 de Outubro de 1935.

dos cabides⁴⁷⁹. A mais recorrente das profissões destes que “vendem para não pedir” seria a de ardina, actividade por vezes louvada, pelo pitoresco, e outras vezes condenada, dada a idade de alguns, ou a maioria, deles⁴⁸⁰. As ditas “sopeiras” de Lisboa aparecem também em dupla página num esforço de actualização da sua imagem, mesmo se com contornos cómicos como quando se constata que “já usam meias de seda, *rouge* e pó-de-arroz”⁴⁸¹. ...Um outro género de “trabalho”, o do vigário, cujos contos também deram origem a sequências do filme de Leitão de Barros, *Lisboa, Crónica Anedótica*, também tem o seu espaço na revista⁴⁸².



Fig. 221. Baptista, «As Lavadeiras de Lisboa» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 134, Lisboa, 4 de Janeiro de 1931.

Fig. 222. Baptista, «As Sopeiras de Lisboa» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 112, Lisboa, 3 de Agosto de 1930.

Fig. 223. «Quando o termómetro sobe» (pormenor) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 114, Lisboa, 17 de Agosto de 1930.

c) Fachadas, Montras e Interiores

Em oposição e complemento a este comércio de rua veja-se os estabelecimento comerciais lisboetas. Começando por assinalar a fachada e interiores dos cabelereiros Golden Palace, aos Restauradores, com traça e trabalho Arte Nova; a fachada e interior da Pompadour, a casa Valentim de Carvalho, fundada 104 anos antes e a Jerónimo Martins & Filho percebe-se que, no final da década de vinte, ainda se vivia como no final do século passado, muitas vezes em estruturas e gostos de séculos ainda mais recuados⁴⁸³. Algo a que os cafés, pontos de encontro hoje mitificados, não contrapunham, como se pode ver nos que, em 1928, figuraram na revista: o *Martinho* do “Fialho e Gualdino” onde bebiam os “literatos exiliados do seu tempo” Fernando Pessoa, António Botto, Raul Leal e Augusto Ferreira Gomes; o *Café Chiado* dos “políticos e dos homens consagrados”; a *Chic* dos “actores, das coristas”; o *Suíss* “dos

⁴⁷⁹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 352, Lisboa, 10 de Março de 1935.

⁴⁸⁰ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 48, Lisboa, 12 de Maio de 1929; n.º 177, Lisboa, 1 de Novembro de 1931. Ver ainda a festa a favor dos ardinhas in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 213, Lisboa, 10 de Julho de 1932.

⁴⁸¹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 112, Lisboa, 3 de Agosto de 1930.

⁴⁸² *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 323, Lisboa, 19 de Agosto de 1934.

⁴⁸³ Sobre o Golden Palacever *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 5, Lisboa, 15 de Julho de 1928. Sobre a Pompadour in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 28, Lisboa, 23 de Dezembro de 1928; n.º 54, Lisboa, 23 de Junho de 1929; n.º 80, Lisboa, 22 de Dezembro de 1929. Sobre a Valentim de Carvalhover *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 28, Lisboa, 23 de Dezembro de 1928. Sobre Jerónimo Martins & Filhovever *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 28, Lisboa, 23 de Dezembro de 1928. Veja-se, a título de exemplo, os “salões maravilhosos de Lisboa” in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 28, Lisboa, 23 de Dezembro de 1928.

toureiros, das *ecuyeres* e da mocidade estúrdia de Lisboa”, todos mostrados em fachadas e raramente no seu interior⁴⁸⁴.



Fig. 224. Ferreira da Cunha (fot.), «Um estabelecimento modelar» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 48, Lisboa, 12 de Maio de 1929.

Fig. 225. Ferreira da Cunha (fot.), «Pratas d'Arte» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 84, Lisboa, 19 de Janeiro de 1930.

Fig. 226; 227. Ferreira da Cunha (fot.), «Sapataria Filozel»; «Confeitaria Aurea» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 198, Lisboa, 27 de Março de 1932.

No entanto, a partir de 1929 começa-se a mostrar uma Lisboa que se moderniza, não com a nova “decoreação luxuosíssima da Pastelaria Versailles”, mas com a fachada da Joalharia Macedo, na Rua da Palma, que então reabria, com novo lettering, porta e estrutura de linhas modernistas⁴⁸⁵. Seria esta a primeira loja actualizada para o tempo que corria a aparecer na revista. Um mês depois, em Junho, abria o stand de venda de automóveis Palácio Fiat, desenhado por Cottinelli Telmo que inaugura em força uma nova arquitectura, construída com base em volumes geométricos e linhas simplificadas, pensada para o que se iria comercializar⁴⁸⁶. Acrescente-se ainda o uso de novos dispositivos de iluminação. Seguir-se-iam outros *stands*, quase ao ritmo de um por ano conforme a cidade se abria aos carros e trânsito e se fechava aos transeuntes, sempre segundo o molde do Palácio Fiat, mais ou menos geométrico⁴⁸⁷. Usando ainda essa obra de 1929 de Cottinelli Telmo como termos de comparação, face a ela os balcões da English Store, as fachadas da Manteigaria Zarco, os interiores da Loja das Sedas e os balcões e vitrines da papelaria Emílio Braga apresentavam-se como o último fôlego de um século que finalmente parecia encerrar⁴⁸⁸. Noutro sentido, num artigo intitulado «Apetites da Páscoa», são publicados os interiores das lojas *Casa Madeira*, *Chic*, *Bijou*

⁴⁸⁴ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 28, Lisboa, 23 de Dezembro de 1928.

⁴⁸⁵ Sobre a Joalharia Macedo ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 48, Lisboa, 12 de Maio de 1929. Sobre a Pastelaria Versailles ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 41, Lisboa, 24 de Março de 1929. Volta a aparecer em fotomontagem *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 289, Lisboa, 24 de Dezembro de 1933; e por causa do seu bolo-rei *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 290, Lisboa, 31 de Dezembro de 1933.

⁴⁸⁶ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 55, Lisboa, 30 de Junho de 1929.

⁴⁸⁷ Ver stand de F. de Oliveira na Avenida 24 de Julho com fachada com decoreação geométrica in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 135, Lisboa, 11 de Janeiro de 1931; novo stand na Rua Alexandre Herculano in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 193, Lisboa, 21 de Fevereiro de 1932; a fachada modernista do stand Garage Monumental in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 234, Lisboa, 4 de Dezembro de 1932; o stand automóvel in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 291, Lisboa, 7 de Janeiro de 1934; o novo stand Sociedade Comercial Luso Francesa, na Avenida 24 de Julho, in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 337, Lisboa, 25 de Novembro de 1934. É sobretudo a partir de 1932 que se começa a ver mais carros em Lisboa e que, consequentemente, começam a ser publicados sobre o trânsito e transeuntes, in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 209, Lisboa, 12 de Junho de 1932. Ver ainda dois artigos sobre peões andarem nos passeios in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 381, Lisboa, 29 de Setembro de 1935 e *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 382, Lisboa, 6 de Outubro de 1935.

⁴⁸⁸ Sobre a English Store ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 61, Lisboa, 11 de Agosto de 1929. Sobre a Manteigaria Zarco ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 62, Lisboa, 18 de Agosto de 1929. Sobre a Loja das Sedas ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 49, Lisboa, 19 de Maio de 1929. Sobre a papelaria Emílio Braga *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 55, Lisboa, 30 de Junho de 1929.

e do *Select Dancing* em contraste drástico ou gratuito com fotografias da “sopa dos pobres” da Santa Casa da Misericórdia⁴⁸⁹. Viam-se, assim, na mesma página, dois lados da mesma cidade num argumento construído por imagens que cabia ao leitor fazer a leitura conforme a sua sensibilidade.



Fig. 228. «Viva o espírito dos nossos lojistas» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º145, Lisboa, 22 de Março de 1931.

Fig. 229. Ferreira da Cunha (fot.), «Lisboa Pitoresca: lojas antigas e tabuletas curiosas» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º88, Lisboa, 16 de Fevereiro de 1930

Fig. 230. Ferreira da Cunha (fot.), «O novo e magnífico “stand” de automóveis» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 134, Lisboa, 4 de Janeiro de 1931.

Fig. 231. Ferreira da Cunha (fot.), «Palladium: um café de Lisboa que podia estar em Berlim» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 237, Lisboa, 24 de Dezembro de 1932.

Nos início dos anos 30 continuam a abrir estabelecimentos ora “à antiga” - novos mas já “pitorescos” -, ora modernizados. Com um interesse na renovação da cidade e sobretudo da sua fisionomia e um respeito pelo património, por um lado escrevia-se sobre “lojas antigas e tabuletas curiosas”, como eram o caso da Ginjinha de São Domingo, da barbearia Semi Ferro Viária em Campolide, do cartaxeiro M.Claúdio, da loja do Galeão, do Rendez-Vous das Galinhas, da Casa de Saúde das Bonecas e do Ginjinha-Bar, embora esse tivesse um “ar estrangeiro”⁴⁹⁰. Por outro, com a noção de possibilidade de coexistências na mesma cidade, começam a surgir cada vez mais artigos sobre lojas com fachadas desenhadas, compostas por “bicos e triângulos”⁴⁹¹, como Leitão de Barros descrevia essas tentativas de modernismo ou de actualização relativamente a propostas europeias. Viu-se a fachada da Calçado Atlas; as “linhas firmes e elegantes” na porta, friso e *lettering* da casa Pratas d’Arte, com fachada assinada pelo arquitecto Tertuliano Marques (1883-1942) onde explora novas tendências que pareciam ter dificuldade em entrar na cidade; a Lotaria Vareta, que surge para acompanhar os novos hábitos e necessidades de jogo, acrescenta mais uma fachada modernista à “nova fisionomia da cidade”; o café Paulistana representava a cidade que crescia para as Avenida Novas nesse princípio da década de 30, fazendo como que «já não é necessário vir à “baixa” fazer compras»; e os Armazéns Grandella, inauguravam o

⁴⁸⁹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º42, Lisboa, 31 de Março de 1929.

⁴⁹⁰ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º88, Lisboa, 16 de Fevereiro de 1930. Um ano mais tarde é publicada mais uma foto-reportagem sobre letreiros in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 145, Lisboa, 22 de Março de 1931.

⁴⁹¹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º316, Lisboa, 1 de Julho de 1934.

seu salão de chá trazendo a novidade de ser “tudo a gaz e electricidade” e onde se nota um maior cuidado no mobiliário e decoração, que já apresentam alguma actualidade⁴⁹².

No ano seguinte, 1931, viu-se as fachadas modernistas da loja O Amador Fotográfico, da Alfaitaria Silveira e Marques num artigo que sublinha esse investimento na arquitectura, e da Agência Fotográfica de Francisco Santos e J. Rodrigues Paulo na Rua da Prata⁴⁹³. Viu-se também, e ainda, o século passado gravado nas paredes da Confeitaria Nacional e na Academia Científica de Beleza, na Avenida da Liberdade⁴⁹⁴.

Mais interessantes seriam os estabelecimentos mostrados em 1932, caso do Palácio Azul, na Rua do Ouro, um cabeleireiro com arquitectura e decoração modernista; a fachada da Sapataria Filozel, na Rua da Prata, com novo *lettering* e iluminação, assim como um maior cuidado na exibição dos produtos; e os “estabelecimentos modernos” como a Confeitaria Aurea com fachada e salão de chá de “linhas modernistas e artísticas” e o Café Palladium⁴⁹⁵. Inagurado no final de 1932 este era «um café de Lisboa que podia estar em Berlim», conforme se lia no título. “Lisboa não tinha um estabelecimento decente, para estrangeiro ver e nacionais apreciarem”, uma falha que seria agora colmatada por este edifício desenhado pelo arquitecto Raul Tojal (1899-1969) com trabalho de linha rectas, paralelas, depuradas, com mobiliário “moderno, confortável e luxuoso”, decorado por um relógio sintético e um baixo-relevo.

Acrescente-se, apenas no sentido de tornar este inventário o mais completo possível, que no número de Natal há uma mistura de anúncio com reportagem sobre estabelecimentos comerciais lisboetas, em artigos de breves linhas acompanhados de fotografia. Neste ano de 1932, sem grande interesse, nem em termos de arquitectura nem de artigos, viu-se na revista a Paris-Chiado, na rua Garrett, a Casa Benard, os Grandes Salões Avenida, Casa Alemã, na rua da Palma, Cabeleireiro da Trindade, Confeitaria Nacional, Pompadour, Perfumaria Balsemão, Galerias Rivoli, Ourivesaria

⁴⁹² Sobre os Armazéns Grandellaver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 106, Lisboa, 22 de Junho de 1930. Estes armazéns voltariam a aparecer ocasionalmente na revista, como foi o caso da Montras do Grandella na Semana dos Invalidos do Comercio in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 261, Lisboa, 11 de Junho de 1933 e *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 262, Lisboa, 18 de Junho de 1933. Viu-se também a inauguração do inverno de 1933 no Grandella in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 283, Lisboa, 12 de Novembro de 1933; e o natal in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 290, Lisboa, 31 de Dezembro de 1933. Em 1934 é registada a inauguração da nova secção de perfumaria in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 304, Lisboa, 8 de Abril de 1934; e uma festa que organizaram in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 309, Lisboa, 13 de Maio de 1934. Sobre a Calçado Atlasver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 123, Lisboa, 19 de Outubro de 1930. Sobre a casa Pratas d’Artever *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 84, Lisboa, 19 de Janeiro de 1930. Sobre a Lotaria Varetaver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 106, Lisboa, 22 de Junho de 1930. Sobre o café Paulistana ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 96, Lisboa, 13 de Abril de 1930.

⁴⁹³ Sobre a Amador Fotográficover *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 156, Lisboa, 7 de Junho de 1931. Sobre a alfaitaria Silveira e Marques ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 180, Lisboa, 22 de Novembro de 1931. Sobre a Agência Fotográfica de Francisco Santos e J. Rodrigues Paulo ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 184, Lisboa, 20 de Dezembro de 1931.

⁴⁹⁴ Sobre a Confeitaria Nacionalver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 184, Lisboa, 20 de Dezembro de 1931. Pode ver-se os interiores in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 302, Lisboa, 25 de Março de 1934. Sobre a Academia Científica de Belezaver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 184, Lisboa, 20 de Dezembro de 1931.

⁴⁹⁵ Sobre a Confeitaria Aurea ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 198, Lisboa, 27 de Março de 1932. Sobre o Palácio Azul *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 235, Lisboa, 11 de Dezembro de 1932. Sobre a Sapataria Filozel ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 198, Lisboa, 27 de Março de 1932.

Eloy. Noutra página mostrava-se o Mercado Internacional e também a Casa Frazão, esta descrita como “centro do bom gosto” e acrescenta-se os locais “onde se bebe, onde se come, onde se conversa muito mais” como o Café Avenida, o Grande Café de Itália e a Central⁴⁹⁶. Duas semanas antes já tinha sido publicada uma reportagem com interiores de várias lojas intitulada «Lisboa Elegante» e ainda antes disso a fachada, balcão e cozinha da recém-inaugurada Padaria Suíça na Avenida de Berna⁴⁹⁷.

Em 1933 mostra-se o balcão da Manteigaria União, no Largo do Camões; as fachadas das casas de jogo de Lisboa - Casa Gama, Campião, Vareta, Costa limitado, D.E Gouveia, Primavera - e das “Lojas Bonitas de Lisboa” – Sapataria Modelos, Casa Roiz, Ourivesaria Nascimento, Casa Leonel, Casa Godofroy, Sapataria dos Teatros, Casa Marques, esta com fotografia de interior onde se vê umas colunas geométricas iluminadas -; o interior da Sapataria Orion, na Rua Garrett, com fotografia do interior e a fachada e montra da Sapataria Paris, iluminada e moderna⁴⁹⁸. Acrescenta-se a Casa Tátá, com fotografia da montra à noite, iluminada, o Salão Marcel, “cabeleireiro de elite” com equipamento moderno, o Cabeleireiro Internacional, na Rua do Telhal e as montras das “Bolachas Nacional” montadas por Jerónimo Martins, em foto de Salazar Diniz⁴⁹⁹.

Depois de durante quatro anos a mostrar o comércio em Lisboa, nesse ano de 1933, *O Notícias Ilustrado*, na série “Turismo”, publica um artigo mais extenso sobre as lojas de Lisboa, querendo com isso “contribuir para a educação dessa indústria em Portugal”. Na opinião do autor, Z.Z., as lojas consistiam num “dos aspectos mais pobres que oferece a fisionomia de Lisboa” dado o “mau gosto de arquitectos e decoradores” e a partir daí a renovação passa a ser uma das principais preocupações da revista, preocupação essa que se vai estender à renovação dos hotéis, das casas de fado, entre outras medidas que veremos adiante⁵⁰⁰. Deixa-se, por isso, de se ver um apoio ou anúncio às lojas que abriam para se passar a focar em factores estéticos, de “gosto”, na

⁴⁹⁶ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 236, Lisboa, 18 de Dezembro de 1932.

⁴⁹⁷ Sobre a Padaria Suíça ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 202, Lisboa, 24 de Abril de 1932. Sobre a «Lisboa Elegante» ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 234, Lisboa, 4 de Dezembro de 1932.

⁴⁹⁸ Sobre a Manteigaria União ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 244, Lisboa, 12 de Fevereiro de 1933. Sobre as casas de jogo de Lisboa ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 284, Lisboa, 19 de Novembro de 1933. Sobre as “Lojas Bonitas de Lisboa” ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 262, Lisboa, 18 de Junho de 1933. Sobre a Sapataria Orion ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 252, Lisboa, 9 de Abril de 1933. Volta a aparecer in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 290, Lisboa, 31 de Dezembro de 1933. Sobre a Sapataria Paris ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 264, Lisboa, 2 de Julho de 1933.

⁴⁹⁹ Sobre a Casa Tátá ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 288, Lisboa, 17 de Dezembro de 1933. Sobre o Salão Marcel ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 288, Lisboa, 17 de Dezembro de 1933. Sobre o Cabeleireiro Internacional ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 289, Lisboa, 24 de Dezembro de 1933. Sobre as montras da Jerónimo Martins ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 244, Lisboa, 12 de Fevereiro de 1933.

⁵⁰⁰ No número 259 pergunta-se “e um grande hotel capaz, em Lisboa, quando é que se constrói?”, uma vez que os existentes em Lisboa apenas conseguia hospedar um número bastante limitado de visitantes. Nesse mesmo artigo é proposto a criação de hotéis com características regionais, antecedendo as futuras pousadas do SNI. Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 259, Lisboa, 28 de Maio de 1933, página 3. Sobre as casas de fado ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 254, Lisboa, 23 de Abril de 1933.

forma como os estabelecimentos coexistem na mesma cidade. Noutro artigo, intitulado «Lojas de Lisboa: Um problema de Turismo e de Cultura Comercial», escreveu-se sobre o que achavam estar “bem” e “mal”⁵⁰¹. Avançavam, inclusivamente, com propostas de alterações e, até mesmo, iniciativas que, de certa forma, antecipavam a futura “campanha” de António Ferro que poria fim a dúvidas relativamente ao que era “bom”.



Fig. 232. «As Lojas de Lisboa» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 252, Lisboa, 9 de Abril de 1933.

Fig. 233. Salazar Diniz (fot.), «Lojas bonitas de Lisboa» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 257, Lisboa, 14 de Maio de 1933.

Fig. 234. Leitão de Barros, «Um nota civilizada na vida da cidade» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 316, Lisboa, 1 de Julho de 1934.

Nesse sentido, como exemplo, e porque contradizem o panorama miserável que a própria revista ajudou a construir, em 1934 é dado destaque à Casa Quintão, descrita como “uma nota civilizada na vida da cidade”, em artigo de Leitão de Barros, acompanhado por fotografias de Horácio Novais. Situada na Rua Ivens, esta loja desenhada pelo arquitecto Rebello de Andrade, nas suas linhas sintéticas apresentava-se com um “ar lavado, sereno, justo”⁵⁰². Igualmente exemplar, no ver da revista, foi o trabalho publicitário da Companhia dos Telefones, com uma montra moderna dirigida por Armando Ferreira, d’*O Notícias Ilustrado*, em colaboração de Carlos Botelho, Stuart Carvalhais, Valença, Almada Negreiros, Jorge Barradas, Tom e Bordalo⁵⁰³. Já um ano antes Leitão de Barros, em “apontamentos para a C.M.L.” tinha chamado a atenção para a publicidade na via pública como forma de a animar e rentabilizar, falando inclusivamente, de “progresso estético do anúncio”⁵⁰⁴. Esta loja parecia, então, ser um primeiro reflexo dessa proposta, embora, provavelmente, inconsequente. Além desta, nos meses que se seguiram destacou-se apenas a fachada e interiores da 68 Saboia, com cintas, espartilhos, camisaria, gravataria, em que se percebe que depois das fachadas e montras, também os produtos começava a mudar, e a Loja Meia d’Ouro, na

⁵⁰¹ «Lojas de Lisboa: Um problema de Turismo e de Cultura Comercial» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 252, Lisboa, 9 de Abril de 1933.

⁵⁰² *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 316, Lisboa, 1 de Julho de 1934. Ver ainda o anúncio da Casa Quintão, com fachada e interior, modernista e antiga in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 364; Lisboa, 2 de Junho de 1935.

⁵⁰³ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 297, Lisboa, 18 de Fevereiro de 1934

⁵⁰⁴ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 289, Lisboa, 24 de Dezembro de 1933.

sua montra e interior⁵⁰⁵. Em 1935 viu-se as perfumarias Balsemão, na Rua Retrozeiro, a ourivesaria Eloy de Jesus, na Rua Garrett, e uma nova sapataria da moda, na Rua Augusta, com fotografia de fachada⁵⁰⁶.

d) “Comes e Bebes”

À parte estes estabelecimentos, em 1929 concebeu-se uma fotorreportagem sobre “onde se come e como se come” em Lisboa, em duas páginas que mostraram, lado-a-lado, “refeições de gente humilde”, a comer no chão ou na traineira, e os “*lunchs* no ministério do comércio” e a “alegria doirada no restaurante da moda”. Queria-se assim provar que em Lisboa “quasi não há fome” em duas páginas onde vários estratos sociais pareciam co-existir⁵⁰⁷. Antes disso já se tinha visto o restaurante Ferro de Engomar completamente despojado de decoração e ver-se-ia, já nos anos 30, o Restaurante Campo Grande, com estilo mais “clássico” com cadeiras de cabedal e dourados e mesa para banquete em que embora a legenda o afirme como “moderno” de tal não tinha nada; a Taverna Imperial, aos Restauradores, de “requintado bom gosto” com um desfazamento entre a nova fachada e um interior teimavam em não actualizar; a Cervejaria Inglesa que não trazia nada de novo embora com um arranjo mais simplificado e já não tão preso a modelos do século XIX; o restaurante O Timpanas, no Salitre, com uma fachada sem qualquer decoro, ao contrário do Restaurante Fiel Leão, nas Portas de Santo Antão, já com néons⁵⁰⁸. Em 1933 viu-se o interior do Pavilhão Português⁵⁰⁹. A par disto, em 1932, mostrou-se os “sem trabalho” a comer na Cantina Social Católica e, em finais de 1935, voltou-se ao assunto de como se come em Lisboa, já não focando os restaurantes mas os operários a comer na rua, sugerindo-se cantinas para “acabar com este espectáculo”⁵¹⁰. Complementou-se o retrato gastronómico de Lisboa com um artigo sobre o matadouro municipal e outros sobre mercados e feirantes⁵¹¹.

⁵⁰⁵ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 325, Lisboa, 2 de Setembro de 1934.

⁵⁰⁶ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 364; Lisboa, 2 de Junho de 1935.

⁵⁰⁷ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 41, Lisboa, 24 de Março de 1929.

⁵⁰⁸ Sobre o restaurante Ferro de Engomar ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 2, Lisboa, 24 de Junho de 1928. Sobre o Restaurante Campo Grandever *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 118, Lisboa, 14 de Setembro de 1930. Sobre a Taverna Imperial ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 136, Lisboa, 18 de Janeiro de 1931. Sobre a Cervejaria Inglesa *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 126, Lisboa, 9 de Novembro de 1930. Sobre o restaurante O Timpanas ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 189, Lisboa, 24 de Janeiro de 1932. Sobre o Restaurante Fiel Leão ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 227, Lisboa, 16 de Outubro de 1932.

⁵⁰⁹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 273, Lisboa, 3 de Setembro de 1933.

⁵¹⁰ Sobre a Cantina Social Católicaver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 189, Lisboa, 24 de Janeiro de 1932. Sobre os que comem na rua ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 381, Lisboa, 29 de Setembro de 1935.

⁵¹¹ Sobre o matadouro municipal ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 77, Lisboa, 1 de Dezembro de 1929. Sobre os mercados ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 68, Lisboa, 29 de Setembro de 1929.



Fig. 235. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º41, Lisboa, 24 de Março de 1929, capa.

Fig. 236. «Onde se come e como se come» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º41, Lisboa, 24 de Março de 1929.

Fig. 237. «É preciso acabar com este espectáculo» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º381, Lisboa, 29 de Setembro de 1935.

De outra forma, focaram-se os piqueniques em Lisboa. Em 1929 viu-se as toalhas e merendas no Parque Eduardo VII⁵¹² e, em 1935, João Martins retrata novamente esses “domingos alfacinhas”, dos casais que aproveitam para apanhar sol, das famílias que passeiam, dos que por ali comem “o peixe-espada e o coelho guisado” enquanto tocam o “armónio e a guitarra”⁵¹³. Viam-se os hábitos de casa trazidos para a rua, ou do campo para a cidade. O texto completava as fotografias constatando como “na borda dos caminhos há ervas; cardos e malvas, ortigas e serralhas, que dão a ilusão do campo”, como “no lago há cisnes que dão a ilusão de opulência” e como a “estufa fria, com o seu castelejo de basalto, lembra Sintra”. Em 1930, numa fotorreportagem sobre o calor do Verão, mostrava-se o que faziam os que ficavam por Lisboa nesses dias, desde as idas ao chafariz, à compra e venda de gelo, passando pela venda de sorvetes, e incluindo aqueles que ficavam nas esplanadas a beber cervejas⁵¹⁴. Se “os remediados ficam por cá, os felizes sobem aos Estoris” e ao longo dos sete anos da revista são impressas inúmeras reportagens sobre as praias da Costa do Sol, com os banhos, diversões, desportos daqueles que não se esqueciam do farnel com o almoço e o lanche⁵¹⁵. A “sinfonia das pernas ao sol” era contraposta com a “sinfonia das costas ao sol” daqueles, como os calceteiros, que trabalham durante essa época⁵¹⁶.



⁵¹² *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º54, Lisboa, 23 de Junho de 1929; n.º55, Lisboa, 30 de Junho de 1929.

⁵¹³ João Martins, «Domingos alfacinhas no Parque Eduardo VII» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º358, Lisboa, 21 de Abril de 1935.

⁵¹⁴ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º114, Lisboa, 17 de Agosto de 1930.

⁵¹⁵ Veja-se, a título de exemplo *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º115, Lisboa, 24 de Agosto de 1930; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º117, Lisboa, 7 de Setembro de 1930. Adiante abordaremos em detalhe os artigos que registam as praias e os banhos.

⁵¹⁶ «Sinfonia das pernas ao sol» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 115, Lisboa, 24 de Agosto de 1930. «Sinfonia das costas ao sol» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 118, Lisboa, 14 de Setembro de 1930.

Fig. 238. Baptista (fot.); Ferreira da Cunha (fot.), «Sinfonia das costas ao sol» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º118, Lisboa, 14 de Setembro de 1930.

Fig. 239. «Calor! Calor! Calor!» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º371, Lisboa, 21 de Julho de 1935.

e) Demolições, Inaugurações

Ao longo de toda a serie da revista houve uma preocupação moderna em querer dar a conhecer, ou a ver, como crescia e como funcionava a cidade. Assim, e por inúmeras razões, dedicou-se espaço às demolições e inaugurações de espaços e equipamentos. Em 1928, inaugurou-se a nova gare do Cais Sodré e demoliu-se o Coliseu da Rua da Palma⁵¹⁷. Em 1929, renovaram-se alguns aspectos de Lisboa, do qual se destacou, a “morte dos quiosques” do Terreiro do Paço pelo “martelo municipal” em quatro fotografias⁵¹⁸ e o como se “lava a cara” aos monumentos⁵¹⁹.



Fig. 240. Ferreira da Cunha (fot.), «O Terreiro do Paço lava a cara» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º38, Lisboa, 3 de Março de 1929.

Fig. 241 «A Lisboa que se modifica» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 68, Lisboa, 29 de Setembro de 1929.

Fig. 242. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 186, Lisboa, 3 de Janeiro de 1932, capa.

Fig. 243. «Faça-se do Terreiro do Paço a verdadeira Praça do Comércio» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 186, Lisboa, 3 de Janeiro de 1932.

O Terreiro volta ao *O Notícias Ilustrado* três anos mais tarde, em 1932, quando a revista propõe a sua transformação em verdadeira Praça do Comércio através de uma “exposição permanente de produtos portugueses”⁵²⁰. Ainda em 1929, viu-se também as obras da C.M.L. na Rua da Palma, a destruição dos “ignóbeis barracões” da Avenida 24 de Julho e a construção da Avenida da Índia e do Bairro do Arco do Cego⁵²¹. Este inauguraria em 1935, com direito a reportagem com fotografia aérea e poses de Salazar, Carmona e também de Duarte Pacheco em discurso⁵²².

⁵¹⁷ Sobre a nova gare do Cais Sodré ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 11, Lisboa, 26 de Agosto de 1928. Sobre a demolição do Coliseu ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 16, Lisboa, 30 de Setembro de 1928.

⁵¹⁸ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 30, Lisboa, 6 de Janeiro de 1929.

⁵¹⁹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º138, Lisboa, 1 de Fevereiro de 1931.

⁵²⁰ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 186, Lisboa, 3 de Janeiro de 1932. Sobre alterações ao Terreiro do Paço veja-se ainda *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º302, Lisboa, 25 de Março de 1934.

⁵²¹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º56, Lisboa, 7 de Julho de 1929.

⁵²² *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º353, Lisboa, 17 de Março de 1935.

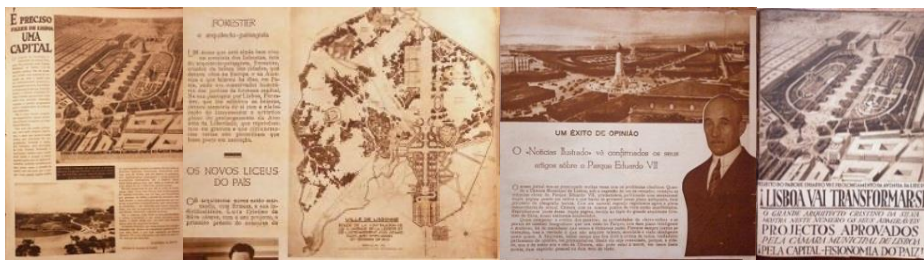


Fig. 244. Ferreira da Cunha (fot.); Nogueira de Brito, «É preciso fazer de Lisboa uma capital» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 102, Lisboa, 25 de Maio de 1930.

Fig. 245. «Forestier, o arquitecto-paisagista» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 125, Lisboa, 2 de Novembro de 1930.

Fig. 246. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 221, Lisboa, 4 de Setembro de 1932

Fig. 247. «Lisboa vai transformar-se» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 228, Lisboa, 23 de Outubro de 1932.

O estatuto de Lisboa como capital europeia era também uma preocupação como ficou registado num inquérito de 1929 com respostas dos arquitectos Pardal Monteiro, Carlos Ramos, Tertuliano Marques, Jorge Segurado, Paulino Montez e Cottinelli Telmo⁵²³. Talvez por isso, no ano seguinte, sejam apresentados publicamente nas páginas da revista os planos para Lisboa de J. C. Forestier, os projectos para o prolongamento da Avenida da Liberdade e o plano de Cristino da Silvapara o Parque Eduardo VII⁵²⁴. Nesse mesmo ano mostraram-se as obras na Estação Sul e Sueste que inaugura em 1932 sendo captada em reportagem com fotografias dos pormenores da fachada, interiores, reprodução de projectos e um retrato de Cottinelli Telmo⁵²⁵. 1932 é também o ano das demolições na Rua da Alfândega mostrada em artigo com fotografias da Casa dos Bicos⁵²⁶. Propõe-se também a ideia de um restaurante no Elevador de Santa Justa, em alternativa ao tapume, e que eventualmente viria a ser aberto⁵²⁷.



Fig. 248. «Ideias sobre Lisboa» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 189, Lisboa, 24 de Janeiro de 1932.

Fig. 249. Ferreira da Cunha (fot.), «A nova estação do Sul e Oeste» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 208, Lisboa, 5 de Junho de 1932.

Fig. 250. «Lisboa vai ter um templo» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 324, Lisboa, 26 de Agosto de 1934

Fig. 251. «Foi inaugurado o bairro social do Arco do Cego» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 353, Lisboa, 17 de Março de 1935.

⁵²³ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 70, Lisboa, 13 de Outubro de 1929.

⁵²⁴ Sobre os planos de Forestier ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 125, Lisboa, 2 de Novembro de 1930. Sobre os projectos para a Avenida da Liberdade ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 102, Lisboa, 25 de Maio de 1930. Sobre o plano de Cristino da Silva para o Parque Eduardo VII ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 102, Lisboa, 25 de Maio de 1930; n.º 103, Lisboa, 1 de Junho de 1930.

⁵²⁵ Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 83, Lisboa, 12 de Janeiro de 1930; n.º 208, Lisboa, 5 de Junho de 1932.

⁵²⁶ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 187, Lisboa, 10 de Janeiro de 1932.

⁵²⁷ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 189, Lisboa, 24 de Janeiro de 1932.

Em 1933, solidificado o Estado Novo, as preocupações são outras e apenas se publica um artigo sobre como «Lisboa que se modifica» e noticia-se o facto da Sé de Lisboa ter sido reintegrada no seu desenho primitivo⁵²⁸. No ano seguinte a Igreja de São Julião é demolida mas anunciam que «Lisboa vai ter um templo», na Avenida de Berna, referindo-se à Igreja da Nossa Senhora do Rosário de Fátima⁵²⁹. Ilustravam a notícia com fotografias da maquete, do arquitecto Pardal Monteiro e do constructor Diamantino Tojal (1898-1958). Noutro sentido, expressa-se que o «Estado Novo quer um Parlamento Novo por fora e por dentro» num artigo sobre as obras de adaptação, de retórica programática, que se faziam ao antigo mosteiro beneditino para transformá-lo no “Templo da Eloquência”, como então se descreveu⁵³⁰. São também publicados nesse ano o anteprojecto para a Rua da Palma e dados a conhecer os projectos de Cottinelli Telmo para a transformação do Rossio⁵³¹. Para 1935 anunciava-se o “primeiro grande passo para a urbanização de Lisboa”, referindo-se à remoção dos gasómetros e outros depósitos da zona de Belém⁵³². Este “grande passo” seria, no entanto, continuamente adiado. Em 1935 reclama-se que “devia desaparecer” o Mercado de Alcântara, de facto, desaparece, assim como o velho barracão vizinho à redacção da revista, na Rua D. Pedro V, como se viu em duas fotografias⁵³³.

f) Serviços e Equipamentos

O Notícias Ilustrado deu a conhecer os equipamentos e serviços da cidade de Lisboa. No seu funcionamento e instalações mostrou-se a Maternidade Júlio Dinis, a Maternidade Alfredo da Costa, esta em fotorreportagem de R. Vaissier, o Hospital dos Capuchos e o “auxílio maternal” assim como o Instituto Pasteur, com imagens de

⁵²⁸Sobre a Sé de Lisboa ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 261, Lisboa, 11 de Junho de 1933. Sobre a «Lisboa que se modifica» ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 68, Lisboa, 29 de Setembro de 1929. Num registo mais histórico, veja-se ainda um artigo intitulado «Como o tempo passou: velhos aspectos de Lisboa» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 28, Lisboa, 23 de Dezembro de 1928. A partir de 1934, Frei Gil d'Alcobaça assina uma série de artigos dedicados à *Lisboa de Outros Tempos*, onde escreveu sobre (números entre parentesis correspondentes à segunda série): Casa da Ópera (317); «História de Dois Chafarizes» (321); Calçada da Glória (322); Largo de S. Roque (324); Rua do Alecrim (327); Largo Barão Quintela (328); Cais Sodré (337); as três estátuas do Rossio (339), o seu castiçal (341) e as “mutações” que a praça sofreu “em menos de dois séculos” (348); Avenida da Liberdade (342), “os velhos teatros do passeio público” e “os teatros e cinema da Avenida” (343); o paço ao Teatro Nacional Almeida Garrett (345); Palácio dos Restauradores (374). Escreveu também sobre a barraca da Rua D. Pedro V, rua onde se sediava *O Notícias Ilustrado* (352) e «S. Pedro de Alcântara de ontem e de hoje» (356). Afastando-nos um pouco do centro de Lisboa, escreveu sobre a Capela de Santo Amaro (362); a Ponte de Alcântara (370); Palácio da Fiuza na Ajuda (376); Calçada da Tapada (378); sobre «como desapareceu o Mercado de Alcântara» (379); e sobre o Convento de Sacramento também em Alcântara (380).

⁵²⁹Sobre a demolição da Igreja de São Julião ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 325, Lisboa, 2 de Setembro de 1934. Sobre a Igreja da Nossa Senhora do Rosário de Fátima ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 324, Lisboa, 26 de Agosto de 1934.

⁵³⁰*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 342, Lisboa, 30 de Dezembro de 1934.

⁵³¹Sobre o anteprojecto para a Rua da Palma ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 293, Lisboa, 21 de Janeiro de 1934. Sobre os projectos de Cottinelli Telmo para a transformação do Rossio ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 324, Lisboa, 26 de Agosto de 1934; n.º 336, Lisboa, 18 de Novembro de 1934.

⁵³²*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 375, Lisboa, 18 de Agosto de 1935.

⁵³³*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 379, Lisboa, 15 de Setembro de 1935.

fábrica e dos trabalhadores e os Laboratórios Bial⁵³⁴. Viram-se também os parques infantis de S. Pedro de Alcântara, a Escola Pedro Nunes e o Liceu Camões em capa e reportagem e acompanhou-se eventos como a Feira do Livro de 1931 e de 1934⁵³⁵.

Já anteriormente centrámo-nos nos aspectos culturais e artísticos da cidade de Lisboa, no entanto, acrescente-se agora aqui que o desporto esteve presente de forma cada vez mais recorrente nas páginas d'*O Notícias Ilustrado* sobretudo a partir de 1930, mesmo havendo uma revista inteiramente dedicada ao assunto de nome *Sports*, publicada pelo mesmo grupo editorial. Não inventariámos os artigos e fotorreportagens por não serem relevantes para o argumento em desenvolvimento, mas note-se, no entanto, que o futebol e o ciclismo mereceram o maior destaque – este desporto, daí a uns anos, viria a ser o tema do filme *Varanda dos Rouxinóis* do próprio Leitão de Barros – embora a natação, vela, golf, esgrima, e muitos outros, tenham merecido inúmeras páginas e fotografias. Interessa, no entanto, fixar a forma como a cidade se relacionou com as práticas desportivas. Em 1932 a C.M.L. promete “piscinas para o povo”⁵³⁶ mas mais importante seria o artigo sobre o “vergonhoso aspecto” dos estádios portugueses, tanto do Benfica como do Lumiar, fotografados para reportagem e contracapa de um número, aparecendo com as suas bancadas e vedações em madeira em jeito de quinta, “obras incompletas onde não faltam erros de concepção”⁵³⁷. Por essa altura fala-se então da necessidade de um estádio nacional, assunto ao qual se volta no final de 1933⁵³⁸. Já então se tinha instalado um novo regime e, por isso, aproveitava-se para chamar a atenção ao significado que este poderia ter como “obra de reconstrução nacional” uma vez que congregava esse “entusiasmo com que as diversas colectividades procuram realizar o seu ideal de aperfeiçoamento físico e moral do indivíduo pela prática racional do desporto”⁵³⁹. Meses depois publicar-se-ia um projecto para uma Cidade Olímpica⁵⁴⁰. Estenão teve desenvolvimentos e a promessa que Salazar fez de erguer um novo estádio cumprir-se-ia apenas uma década mais tarde.

⁵³⁴ Sobre a Maternidade Júlio Dinis ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 187, Lisboa, 10 de Janeiro de 1932. Sobre a Maternidade Alfredo da Costaver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 277, Lisboa, 1 de Outubro de 1933. Sobre o Hospital dos Capuchos ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 242, Lisboa, 29 de Janeiro de 1933. Sobre o Instituto Pasteur ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 81, Lisboa, 29 de Dezembro de 1929. Sobre os Laboratórios Bial ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 182, Lisboa, 6 de Dezembro de 1931.

⁵³⁵ Sobre os parques infantis de S. Pedro de Alcântara ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 290, Lisboa, 31 de Dezembro de 1933; n.º 357, Lisboa, 14 de Abril de 1935. Sobre a Escola Pedro Nunes ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 211, Lisboa, 26 de Junho de 1932. Sobre o Liceu Camões ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 227, Lisboa, 16 de Outubro de 1932. Sobre a Feira do Livro de 1931 ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 156, Lisboa, 7 de Junho de 1931. Sobre a Feira do Livro de 1934 ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 312, Lisboa, 3 de Junho de 1934.

⁵³⁶ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 233, Lisboa, 27 de Novembro de 1932.

⁵³⁷ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 89, Lisboa, 23 de Fevereiro de 1930.

⁵³⁸ Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 89, Lisboa, 23 de Fevereiro de 1930; n.º 287, Lisboa, 10 de Dezembro de 1933.

⁵³⁹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 287, Lisboa, 10 de Dezembro de 1933.

⁵⁴⁰ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 310, Lisboa, 20 de Maio de 1934.

g) Lisboa Antiga e Pitoresca

Juntamente com estas lisboas mostrava-se também, ora com orgulho ora com vergonha, a dita pitoresca ou antiga. Em 1929, ainda suja e mal-amanhada, viram-se, por exemplo, contrapicados das “ruelas tropegas e dos boqueirões escuros”, a “influência da moirama e das judiarias”, numa montagem complementada com a dureza das faces de um homem e de uma mulher a fumar e dos cantares supostamente sofridos na rua e ou taberna de Alfama⁵⁴¹. Eram estes os mesmos lisboetas que frequentavam aos sábados a Feira da Ladra, como se viu nas fotografias das compras e vendas no Campo de Santa Clara⁵⁴². Esta feira, “simbolismo vivo, flagrante, da vida portuguesa, considerado nalguns dos seus aspectos mais pitorescos”, como então se descreveu, apesar de tudo, apenas voltaria às páginas da revista seis anos mais tarde, em 1935, em reportagem de João Martins, centrada sobretudo em velhos e velharias e outros aspectos nostálgicos⁵⁴³.



Fig. 252. «Feira da Ladra» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 45, Lisboa, 21 de Abril de 1929, capa.

Fig. 253. Baptista (fot.); Nogueira de Brito, «Os arcos de Lisboa» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 120, Lisboa, 28 de Setembro de 1930.

Fig. 254. Ferreira da Cunha (fot.); Nogueira de Brito, «As naus da cidade» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 146, Lisboa, 29 de Março de 1931.

Fig. 255. Ferreira da Cunha (fot.); Nogueira de Brito, «Portais artísticos de Lisboa» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 186, Lisboa, 3 de Janeiro de 1932.

De contornos mais históricos e culturais ou turísticos, publicaram-se reportagens sobre chafarizes; sobre as portas e arcos de Lisboa, “testemunho de um passado pitoresco e de glórias, sentinelas de grandeza e documentos de épocas distantes”, num apanhado que vai desde o Regueirão dos Anjos à Rua de São Bento, não esquecendo o da Rua Augusta; sobre os portais artísticos de Lisboa, em inventário fotográfico de Ferreira da Cunha; sobre as janelas floridas, também chamadas de “jardins dos pobres”; sobre “a casa mais antiga”, vista como “reliquias do passado”, “salpicos de antiguidade

⁵⁴¹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 44, Lisboa, 14 de Abril de 1929. No *Solar da Alegria* e no *Ferro de Engomar* também se ouvia a “canção nacional” como se vê em fotografias impressas nas páginas 25 e 27, respectivamente.

⁵⁴² *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 45, Lisboa, 21 de Abril de 1929.

⁵⁴³ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 359, Lisboa, 28 de Abril de 1935.

neste mar promíscuo e entorvelinhado de construção moderna”, referindo-se à Rua da Regueira e ao Largo Rodrigues de Freitas; e sobre os “relógios de Lisboa”⁵⁴⁴.

A par dos bairros, ocasionalmente, olhou-se para os arredores, como foi o caso da fotorreportagem de 1931 sobre as lavadeiras de Lisboa, vindas de Caneças, que mais tarde serão retratadas no filme de Chianca de Garcia *Aldeia da Roupa Branca* (1939), e dos saloios que serviram de capa à revista nesse mesmo ano. Estes, fotografados por Serôdio, posaram sem qualquer seriedade para uma reportagem onde apesar de tudo se vê o trabalho no campo, desde o carregar da hortalça, ao ordenhar da vaca e lavar da roupa no rio, tudo com um “pitoresco muito particular, muito próprio”⁵⁴⁵. Perguntava-se, inclusivamente, quando “se fará justiça ao saloio nosso amigo?” uma questão que demarca logo o nível dos leitores e público alvo da revista ⁵⁴⁶.

h) Os Flagelos

Os outros lados da cidade, os ditos flagelos, “as suas chagas, os seus andrajões”, como então se escrevia, referindo-se aos bairros da lata e ao trabalho infantil, foram também captados pel’ *O Notícias Ilustrado*⁵⁴⁷. Artur Portela escreveu sobre os sem-abrigo de Lisboa, numa reportagem acompanhada por fotografias de Ferreira da Cunha intitulada «Hotel do Pinho – Lisboa Misteriosa e Nocturna»⁵⁴⁸. Aí viu-se, em jeito de filme policial, uma “rusga aos cadastrados e vadios dos caes”, fotografada e montada em duas páginas com vários planos, gerais e aproximados, incluindo a ampliação para o tamanho de página de uma das vítimas ou criminoso. Além desta, Mário Domingos, um “jornalista que se faz vagabundo”, escreveu sobre “a gandaia” que habitava as Furnas de Monsanto, a “fauna nocturna do Cais do Sodré” com as suas “profissionais do amor”, “cabo-verdianos sem navio” entre “fartura do peixe”, assim como o que se passava na doca de Alcântara, em reportagens que as fotografias apenas mostravam aspectos diurnos e/ou encenados da zona quase contradizendo o que se escrevia⁵⁴⁹. No meio disto tudo alguém explicava “como se pode emigrar clandestinamente”...

⁵⁴⁴ Sobre chafarizes ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 70, Lisboa, 13 de Outubro de 1929. Sobre as portas e arcos ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 120, Lisboa, 28 de Setembro de 1930. Sobre os portais artísticos ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 186, Lisboa, 3 de Janeiro de 1932. Sobre as “janelas mais bonitas” ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 187, Lisboa, 10 de Janeiro de 1932. Sobre a casa mais antiga de Lisboa ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 201, Lisboa, 17 de Abril de 1932. Sobre os relógios de Lisboa ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 241, Lisboa, 22 de Janeiro de 1933.

⁵⁴⁵ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 134, Lisboa, 4 de Janeiro de 1931.

⁵⁴⁶ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 137, Lisboa, 25 de Janeiro de 1931.

⁵⁴⁷ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 132, Lisboa, 21 de Dezembro de 1930.

⁵⁴⁸ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 35, Lisboa, 10 de Fevereiro de 1929. Este artigo seria reproduzido no *Kölnische Illustrierte Zeitung* de acordo com o *O Notícias Ilustrado*, n.º 61, Lisboa, 11 de Agosto de 1929. Antes disso já se tinha visto duas fotografias de vagabundos a dormir na rua num artigo de índole humorística sobre “dormir”, onde estes eram apresentados lado-a-lado com fotografias de outros sectores da sociedade. Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 25, Lisboa, 2 de Dezembro de 1928.

⁵⁴⁹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 91, Lisboa, 9 de Março de 1930; n.º 93, Lisboa, 23 de Março de 1930; n.º 94, Lisboa, 30 de Março de 1930; n.º 96, Lisboa, 13 de Abril de 1930.



Fig. 256-258. Ferreira da Cunha (fot.); Artur Portela, «Lisboa Misteriosa e Nocturna» (capa, fotorreportagem, pormenor) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 36, Lisboa, 10 de Fevereiro de 1929.

Publicou-se também fotorreportagens sobre o Bairro das Minhocas, com impressionantes planos gerais desse “amontoado de casebres, em cuja construção entram os mais fantásticos materiais, desde o arco de pipa à lata de sardinha”, mostrado também nalguns planos aproximados, e sobre o Bairro de Campo de Ourique⁵⁵⁰. “A promiscuidade horrível em que vivem aqueles seres gera monstruosidades morais”, era assim que *O Notícias Ilustrado* via e queria dar a ver o que se passava naquela Lisboa, fazendo uso da fotografia para denunciar essas situações⁵⁵¹. No caso específico do Bairro das Minhocas, em 1939, o Estado Novo “resolveria-o” edificando o Bairro da Quinta da Calçada, ao Campo Grande. Os outros bairros da lata seriam substituídos pelas ditas “casas desmontáveis”, a partir de 1938, e “casas para famílias pobres”, a partir de 1945.



Fig. 259-261. Baptista (fot.), «É preciso acabar com a espantosa miséria do Bairro das Minhocas» (fotorreportagem, pormenor e contracapa) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 132, Lisboa, 21 de Dezembro de 1930.

Assunto não recorrente nas páginas da revista, em 1933 publica reportagem sobre “dormitório para indigentes” de Lisboa, no ano seguinte refere-se a iniciativa do *Diário de Notícias* “O Monte dos Pobrezinhos” e em 1935 fotografa-se os sem-abrigo que dormem nas ruas de Lisboa, num artigo intitulado «Durmo, Dormes, Dormem...»⁵⁵².

⁵⁵⁰Sobre o Bairro das Minhocas ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 132, Lisboa, 21 de Dezembro de 1930. Sobre o Bairro de Campo de Ourique ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 210, Lisboa, 19 de Junho de 1932.

⁵⁵¹*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 132, Lisboa, 21 de Dezembro de 1930.

⁵⁵²Sobre “dormitório para indigentes” ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 248, Lisboa, 12 de Março de 1933. Sobre o “O Monte dos Pobrezinhos” ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 292, Lisboa, 14 de Janeiro de 1934; n.º 296, Lisboa, 11 de Fevereiro de 1934. Sobre os sem-abrigo ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 378, Lisboa, 8 de Setembro de 1935.

Também as crianças que trabalhavam, e viviam, nas ruas de Lisboa, além de englobadas em alguns dos artigos acima sobre bairros da lata, onde normalmente eram elas que figuravam nas fotografias, em 1935, foram também alvo de uma série de artigos da autoria de João de Sousa Fonseca e com fotografias de João Martins cujos títulos são explícitos relativamente ao conteúdo: «Gaiatos da Cidade», «Os Pequenos Náufragos da Vida Lisboeta» e «É Preciso Salvar as Crianças do Pântano das Ruas»⁵⁵³. Anteriormente, cinco anos antes, já tinha sido publicado um intitulado «Porquê?» sobre trabalho infantil, um problema que na altura foi solucionado através do Refúgio da Tutoria da Infância, uma organização que dizia transformar os jovens “indolentes e vadios em futuros homens úteis e honrados”, como se pode ler num artigo⁵⁵⁴. Ironicamente, são também crianças que muitas vezes aparecem como ardinhas a vender *O Notícias Ilustrado* na rua⁵⁵⁵.

Concluindo: ao longo de sete anos, em inúmeras imagens, *O Notícias Ilustrado* viu e deu a ver uma cidade simultaneamente conhecida, desconhecida ou propositadamente ignorada pelos leitores. Em jeito de ensaio modernista, Lisboa aparecia no papel em múltiplas e complexas camadas que coexistiam e interagiam, em dezenas de perspectivas e pontos de vista. Foi ali que se mostrou tanto o crescimento da cidade, com o que de novo se construía e inaugurava, como o que se demolia, assim como o seu funcionamento. Mas mais do que mostrar, *O Notícias Ilustrado* imaginou e montou uma cidade à semelhança de outras capitais pelo qual a equipa anseava e, pelo menos nessa revista, em fotomontagem e fotorreportagens, modernizou-a. Seria nas páginas desta revista que se faria pela primeira vez algo com esta dimensão, consistência ou sistematicidade, por mais contraditória que sejam tanto as imagens como as palavras. Seria este, se assim o quisermos entender, o primeiro grande ensaio ou gigantesco exercício sobre as possibilidades da imagem e da montagem. *O Notícias Ilustrado* provava, dessa forma, que a fotografia não reproduz mas antes reconstrói, reconfigura, constantemente reinventando e remonta realidades. De acordo com um programa, se necessário.

⁵⁵³ «Gaiatos da Cidade» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 337, Lisboa, 25 de Novembro de 1934. «Os Pequenos Náufragos da Vida Lisboeta» *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 338, Lisboa, 2 de Dezembro de 1934. «É Preciso Salvar as Crianças do Pântano das Ruas» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 340, Lisboa, 16 de Dezembro de 1934. Sobre a fotografia de João Martins e a concepção destas foto-reportagens ver Baptista, Maria Emília Moreira Tavares Samora, *João Martins (1898-1972) : imagens de um tempo "descritivo desolador"* (Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciaiuoli de Brito), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2000.

⁵⁵⁴ Sobre trabalho infantil ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 130, Lisboa, 7 de Dezembro de 1930. Sobre o Refúgio da Tutoria da Infância ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 10, Lisboa, 19 de Agosto de 1928.

⁵⁵⁵ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 17, Lisboa, 7 de Outubro de 1928, contracapa; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 1, Lisboa, 17 de Junho de 1928; n.º 48, Lisboa, 12 de Maio de 1929; n.º 177, Lisboa, 1 de Novembro de 1931.

No entanto, esta cidade, tal como apresentada, pouco ou nada interessaria ao regime que, via S.P.N., vai fazer uma triagem do que convém, e sobretudo do que não convém, mostrar, fazendo com que fosse esta a primeira e última vez que se veria a cidade montada desta forma. Pouco depois deste ensaio de Leitão de Barros - concebido em simultâneo no cinema, como veremos - Lisboa quase que desapareceria dos olhares dos portugueses e durante trinta anos ficaria reduzida a um pequeno núcleo, o bairro - exemplo e miniatura de país - e ao monumento - versão condensada da História.

1.3.2. Porto

De forma a complementar este retrato, interessa ver o resto do país. Resumidamente, e ao contrário de Lisboa, na maioria das vezes as cidades portuguesas são aproximadas apenas como um apontamento. Começando pelo Porto, a “capital do trabalho e do progresso português” como então se descreveu, apesar de figurar na contracapa do número experimental algo que indiciava uma possível abrangência da parte da revista, raramente é alvo de destaque⁵⁵⁶. À excepção de breves notícias nas *Actualidades Gráficas* e da cobertura da Exposição Colonial de 1934, o Porto apenas é visto n’*O Notícias Ilustrado* em 1930, numa fotografia de obras que então se faziam na cidade, que merece capa mas não um artigo⁵⁵⁷; numa fotorreportagem onde se mostram os seus aspectos mais pitorescos - Calçada do Corpo da Guarda, Escadaria de Guindais, um carro de bois na Ribeira, a Ponte D.Luís e barcos no Douro - fotografados por José Mesquita colaborador habitual e responsável pela cobertura do Norte⁵⁵⁸; noutra fotorreportagem, publicada nesse mesmo ano, mostrou-se o que diziam ser o “Porto Moderno”, entendendo por isso alguns dos edifícios da Avenida dos Aliados e o novo Banco de Portugal na Praça da Liberdade, obras que não se destacam particularmente do “Porto antigo” e “romântico” que se cultivava, sendo a excepção o edifício do jornal *Comércio do Porto* que aparece em contrapicado ocupando o centro da reportagem com a sua monumentalidade de “nível absolutamente europeu”⁵⁵⁹.



⁵⁵⁶ *O Notícias Ilustrado*, Série I, n.º0, Lisboa, sem data (17 de Março 1928).

⁵⁵⁷ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 104, Lisboa, 8 de Junho de 1930.

⁵⁵⁸ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º121, Lisboa, 5 de Outubro de 1930.

⁵⁵⁹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 128, Lisboa, 23 de Novembro de 1930

Fig.262. José Mesquita (fot.), «O Porto pitoresco» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 121, Lisboa, 5 de Outubro de 1930.

Fig.263. «A sinfonia do Porto moderno» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 128, Lisboa, 9 de Novembro de 1930.

Fig.264. «A semana no Porto» (pormenor) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 191, Lisboa, 7 de Fevereiro de 1932.

Fig.265. José Mesquita (fot.), «Porto Bar» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º297, Lisboa, 18 de Fevereiro de 1934.

Antes disso já se tinha visto o novo edifício da Caixa Geral de Depósitos, o Bar Borges - “o mais moderno estabelecimento” onde “o bom gosto, também, se faz sobressair da serenidade do estilo” -, a Photo Stand e as novas lojas ligadas à música - Rádio Lafayette, a Sonora e a Casa Rádio Porto, em fotorreportagem que mostra as suas oficinas e expositores⁵⁶⁰. Em 1932 volta-se à cidade para dar a conhecer a fachada do Rivoli e o restaurante O Escondidinho, com “soberbas instalações” de traço rústico ou pitoresco, com interiores fotografados, mais uma vez, por José Mesquita⁵⁶¹. Em 1933 viu-se a fachada e interior da sapataria Casa Douglas e mais tarde o Porto Bar com fotografia da fachada, equipamentos, mobiliário e iluminação da responsabilidade dos arquitectos Manoel Marques e Amoroso Lopes e decorado pelos Grandes Armazéns Nascimento⁵⁶². Cobriram-se ainda, ao longo dos anos, eventos como *aII Exposição do Milho*, o Desfile das Rainhas das Costureiras no Palácio de Cristal, a Festa dos Ardinhas e Salão Automóvel do Porto e noticou-se que “a cidade invicta vai ter a melhor piscina do país”⁵⁶³.

Coimbra

Coimbra, então tida como “terra de mocidade”, como se tentava demonstrar nas reportagens das Queimas das Fitas, foi alvo primeiro de uma página com prosa de Feliciano Santos e depois de dois números especiais⁵⁶⁴. Nas capas destes podia-se ler “Coimbra, voz do pensamento português” e “Saudades de Coimbra”, títulos que deixavam clara a abordagem tomada⁵⁶⁵. No interior publicaram-se artigos de Joaquim Carvalho e Mário de Figueiredo e constaram depoimentos de Afonso Lopes Vieira,

⁵⁶⁰Sobre a Caixa Geral de Depósitos ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 60, Lisboa, 4 de Agosto de 1929. Sobre o Bar Borges ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 100, Lisboa, 11 de Maio de 1930. Sobre o Photo Stand ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 105, Lisboa, 15 de Junho de 1930. Sobre a Rádio Lafayette ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 106, Lisboa, 22 de Junho de 1930. Sobre a Sonora ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 105, Lisboa, 15 de Junho de 1930. Sobre a Casa Rádio Porto ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 105, Lisboa, 15 de Junho de 1930.

⁵⁶¹Sobre o Rivoli ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 191, Lisboa, 7 de Fevereiro de 1932. Sobre O Escondidinho ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 198, Lisboa, 27 de Março de 1932.

⁵⁶² Sobre o Porto Bar ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 297, Lisboa, 18 de Fevereiro de 1934.

⁵⁶³ Sobre a *II Exposição do Milho* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 128, Lisboa, 23 de Novembro de 1930. Sobre o Desfile das Rainhas das Costureiras ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 199, Lisboa, 3 de Abril de 1932. Sobre a Festa dos Ardinhas ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 208, Lisboa, 5 de Junho de 1932. Sobre o Salão Automóvel do Porto ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 308, Lisboa, 6 de Maio de 1934. Sobre a piscina municipal ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 350, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1935.

⁵⁶⁴Sobre a queima das fitas ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 52, Lisboa, 9 de Junho de 1929; n.º 259, Lisboa, 28 de Maio de 1933. Feliciano Santos escreve sobre Coimbra in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 186, Lisboa, 3 de Janeiro de 1932.

⁵⁶⁵Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 203, Lisboa, 1 de Maio de 1932; n.º 204, Lisboa, 8 de Maio de 1932.

Ramada Curto, Campos Lima e António Jorge⁵⁶⁶. Nestes mesmos números publicaram-se ainda dois artigos de António Lopes Ribeiro: «As Últimas Tricanas de Coimbra» e «Movimento Modernista de Coimbra»⁵⁶⁷. Este último centrava-se na revista *Presença* e consistia numa entrevista aprofundada, pelos menos para os parâmetros d’*O Notícias Ilustrado*, ao director João Gaspar Simões, que se estendia em três páginas montadas graficamente com cruzamentos de fotografia, desenho e reproduções de capas tanto da revista como de material da editora. Viu-se ainda uma fotorreportagem sobre o Choupal onde a “paisagem é como antigamente, muito bonita e muito triste”, diziam, com imagens do rio, riachos, lavadeiras e o mato a tentar adensar a poética. Em notícias viu-se o Hospital Sanatório de Celas e o estado da Torre de Coimbra, que foi motivo de preocupação aparecendo em destaque na capa⁵⁶⁸.



Fig. 266. «Coimbra, voz do pensamento português» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 203, Lisboa, 1 de Maio de 1932, capa.

Fig. 267. A.L.R., «Grandeza e miséria do Choupal» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 203, Lisboa, 1 de Maio de 1932, capa.

Fig. 268. Ferreira da Cunha (fot.), A.L.R., «As últimas tricanas de Coimbra» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 204, Lisboa, 8 de Maio de 1932.

Fig. 269. «Salazar, modesto cidadão de Coimbra» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 350 Lisboa, 24 de Fevereiro de 1935.

A Torre voltaria a aparecer posteriormente em artigo e por fim aquando da sua derrocada, em fotografias de Jaime Ferreira e texto de Nogueira de Brito⁵⁶⁹. Como parte do levantamento do «Portugal Monumental» incluiu-se o Mosteiro de Santa Cruz logo num dos primeiros números da revista⁵⁷⁰. Além desses dois números especiais a que atrás nos referimos, Coimbra voltaria a ser capa d’*O Notícias Ilustrado*, como pano de fundo para um retrato de corpo inteiro de Salazar, “modesto cidadão” dessa cidade, num número onde ainda se publica um artigo sobre os seus tempos de aluno e professor⁵⁷¹. Já perto do fim da revista, Coimbra aparece numa notícia sobre um cortejo que aí decorreu,

⁵⁶⁶ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 204, Lisboa, 8 de Maio de 1932. No semana seguinte foi publicado *Estudantes de Coimbra* in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 205, Lisboa, 15 de Maio de 1932. Posteriormente foram publicados dois artigos sobre a Queima das Fitas de Coimbra in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 259, Lisboa, 28 de Maio de 1933 e *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 260, Lisboa, 4 de Junho de 1933; e um sobre a sua praia artificial in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 375, Lisboa, 18 de Agosto de 1935.

⁵⁶⁷ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 204, Lisboa, 8 de Maio de 1932.

⁵⁶⁸ Sobre o Hospital Sanatório de Celas ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 204, Lisboa, 8 de Maio de 1932. Sobre a Torre de Coimbra ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 203, Lisboa, 1 de Maio de 1932.

⁵⁶⁹ Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 258, Lisboa, 21 de Maio de 1933; n.º 344, Lisboa, 13 de Janeiro de 1935.

⁵⁷⁰ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 28, Lisboa, 23 de Dezembro de 1928.

⁵⁷¹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 350, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1935.

com reconstituições históricas e carro colonial incluídos, e quando inaugura a sua praia artificial, a primeira do país⁵⁷².

Norte, Centro, Sul e Ilhas

A par destas cidades, esboçadas como históricas e românticas, o restante Portugal é apresentado, complementaramente, como um país bucólico, crente e trabalhador, um país de pescadores e agricultores, procissões e romarias mas também de hotéis, sanatórios e exposições industriais.



Fig. 270-273. «Onosso grande concurso de fotografia» (página e pormenores) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 1, Lisboa, 17 de Junho de 1928.

Fig. 274-277. «Os prémios do nosso grande concurso de fotografia» (página e pormenores) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 4, Lisboa, 8 de Julho de 1928.

Logo no primeiro número d'*O Notícias Ilustrado*, como parte de um concurso aberto ainda na série anterior da revista, viu-se a fotografia de um pescador e barcos, ainda dentro de água e nada estilizado, e a de um miúdo a vender o próprio *O Notícias Ilustrado* enquanto mexe nos pés descalços⁵⁷³. Um mês depois são revelados os premiados com um primeiro lugar atribuído à fotografia de um campino em Almeirim, o segundo à de umas feirantes à porta do Mosteiro da Batalha e o terceiro à fotografia de um barco de pescadores⁵⁷⁴. Nesta menos de meia dúzia de imagens ficava então sintetizado um país – entendido como o seu povo, paisagem e história e concretizados na figura do camponês, do pescador, do miúdo pobre mas trabalhador e honesto, do monumento “antigo” e da venda tradicional – mas também a forma como o próprio português olhava para o seu país nesse final de década de 20, fixando os seus interesses e gostos.

⁵⁷²Sobre o cortejo ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 365, Lisboa, 9 de Junho de 1935. Sobre a praia artificial ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 375, Lisboa, 18 de Agosto de 1935.

⁵⁷³*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 1, Lisboa, 17 de Junho de 1928.

⁵⁷⁴*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 4, Lisboa, 8 de Julho de 1928.

Estas imagens, em breve tornadas símbolos identitários, voltariam de forma recorrente às páginas d'*O Notícias Ilustrado*, registados pelas lentes de outros fotógrafos, tanto amadores como profissionais. Sem directrizes específicas, fez-se um levantamento fotográfico do país inteiro em reportagens sobre localidades, por motivos turísticos ou novidade industrial, em notícias de eventos, geralmente festas ou procissões, em exemplos do usufruto de tempos livres e de lazer, caso das páginas sobre as praias, e como cenário de visitas oficiais ou provas desportivas. Dessa forma, com essas milhares de fotografias dispersas por milhares de páginas montou-se um país confuso, complicado e complexo, de inúmeras camadas e possibilidades de leitura, mas que, apesar de tudo, respondia às preocupações cívicas, culturais e/ou patrióticas da equipa editorial e aos interesses do leitor. *O Notícias Ilustrado* era então, e em última análise, a primeira apresentação massiva de Portugal aos portugueses.

Dando continuidade ao levantamento, além das referidas cidades de Lisboa, Porto e Coimbra, destacou-se Sintra⁵⁷⁵. Esta localidade mereceu um número especial, com fotorreportagem onde esse “poema sinfónico da natureza” é fotografado nos seus monumentos e paisagens românticas, numa atmosfera idílica onde nem as Azenhas do Mar, esse “ninho na costa”, são esquecidas. Além disso, a acompanhar, contraditória ou complementarmente, viram-se aspectos do seu progresso quer agro-pecuário quer vinícola, sendo dado algum destaque ao vinho de Colares, como veremos adiante. Antes deste número, já se tinha visto Sintra nas suas Festa da Senhora do Cabo, num chá dançante no Palácio e como parte da “Grande peregrinação patriótica” do *Diário de Notícias*⁵⁷⁶.



Fig. 278-281. «Número extraordinário dedicado à mais bela região da península: Sintra», *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 64, Lisboa, 2 de Setembro de 1929.

Fig. 282. N.N. (fot.), «O pitoresco de Portugal ainda vive: A feira das Mercês» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 228, Lisboa, 23 de Outubro de 1932.

⁵⁷⁵ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 64, Lisboa, 2 de Setembro de 1929.

⁵⁷⁶ Sobre a Festa da Senhora do Cabo ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 13, Lisboa, 9 de Setembro de 1928. Sobre o chá dançante no Palácio ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 9, Lisboa, 12 de Agosto de 1928. Sobre a “Grande peregrinação patriótica” ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 17, Lisboa, 7 de Outubro de 1929.

Posteriormente ver-se-iam os arredores, com as Festas de São Pedro de Sintra e de Rio de Mouro mas também em reportagem sobre a Feira das Mercês, onde “as saloias, ataviadas à domingueira, vendem doces, vendem fruta, vendem tudo quanto podem”⁵⁷⁷. No seu lado histórico apareceriam ainda, em fotografias aéreas, o Palácio da Pena e o Palácio de Sintra⁵⁷⁸. Quando o turismo passa a ser uma das preocupações centrais da revista, como já vimos anteriormente a respeito de Lisboa, na série de artigos publicados sobre o assunto Leitão de Barros dedica uma página a essa “amena e bela estância”⁵⁷⁹. Na sua opinião, o “seu pitoresco não é superficial e improvisado” e Sintra “passou de moda”, “parou” e não se coíbe de criticar o turismo na vila, desde o *Hotel Central* às vendedoras, incluindo a *Casa Periquita*. Apesar de tudo, nas fotografias que se imprimiam, era sempre o paraíso romântico e pitoresco e é assim que seria lembrado.

Continuando, e dividindo o levantamento por zonas do país para uma mais fácil organização e leitura, o Norte, mais especificamente a Póvoa do Varzim, é fotografado por ocasião de um visita jornalística e de duas festas com touradas⁵⁸⁰. A vida deste povoado, que focaremos com mais atenção quando desenvolvermos sobre o filme *Ala Arriba* (1942), é também simulada por várias vezes num evento intitulado a Festa dos Poveiros, onde se tenta reproduzir as suas práticas e costumes noutras localidades do país⁵⁸¹.



Fig. 283;284. José Mesquita, «A batalha de flores em Vizela» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 116, Lisboa, 24 de Agosto de 1930.

Além desta vila fotografa-se um piquenique em Guimarães, uma Batalha de Flores e uma “linda festa regionalista” em Vizela e uma festa com ranchos infantis em Vila do Conde⁵⁸². Fotografa-se ainda uma visita ministerial a Penafiel com uma

⁵⁷⁷ Sobre as Festas de São Pedro de Sintra ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 108, Lisboa, 6 de Julho de 1930. Sobre as Festas de Rio de Mouro ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 114, Lisboa, 17 de Agosto de 1930. Sobre a Feira das Mercês ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 228, Lisboa, 23 de Outubro de 1932.

⁵⁷⁸ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 162, Lisboa, 19 de Julho de 1931.

⁵⁷⁹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 299, Lisboa, 4 de Março de 1934.

⁵⁸⁰ Sobre a visita dos jornalistas à Póvoa do Varzim ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 4, Lisboa, 8 de Julho de 1928. Sobre as festas ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 277, Lisboa, 1 de Outubro de 1933; n.º 327, Lisboa, 16 de Setembro de 1934.

⁵⁸¹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 18, Lisboa, 14 de Outubro de 1928.

⁵⁸² Sobre piquenique em Guimarães ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 115, Lisboa, 24 de Agosto de 1930. Sobre a Batalha de Flores em Vizela ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 116, Lisboa, 24 de Agosto de 1930. Sobre a festa regionalista em Vizela ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 324, Lisboa, 26 de Agosto de 1934. Sobre a festa de Vila do Conde ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 270, Lisboa, 13 de Agosto de 1933.

recepção composta por crianças e “lindas lavradeiras vestindo traje de festa” e a visita de autoridades civis e militares do Porto ao concelho de Paços de Ferreira, mais uma vez com crianças com bandeiras e raparigas trajadas⁵⁸³. Com sanatórios a serem inaugurados por todo o país, muitas vezes à responsabilidade de empresas, caso dos Caminhos de Ferro, no Norte a atenção recaiu sobre o Sanatório de Paredes de Coura que se viu representado em fotografias do edifício e paisagem circundante⁵⁸⁴. Escreveu-se ainda sobre “encanto dos parques silenciosos” das Termas (e Casino) das Pedras Salgadas⁵⁸⁵. Sobre a obra de assistência social da companhia Rio Ave, em 1933, publicou-se uma fotorreportagem sobre o seu bairro operário, creche, vacaria e escola⁵⁸⁶. Refira-se ainda que o ano de 1934 abre com uma capa com os Pauliteiros de Miranda que voltam a aparecer um mês depois numa breve reportagem com fotografia das suas danças onde se vê também o Menino Jesus da Sé de Miranda, dando conta de um olhar mais curioso do que etnográfico⁵⁸⁷. No fim desse mesmo ano um grupo representativo desses pauliteiros seria apresentado em Londres, numa das primeiras manobras internacionais de António Ferro. Ainda em Fevereiro de 1934 publica-se uma breve reportagem sobre o romance *Terra Fria* de Ferreira de Castro, então editado, onde se vê fotografias do escritor ao lado de pastores de Barroso⁵⁸⁸.



Fig. 285. «Pauliteiros de Miranda do Douro» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 291, Lisboa, 7 de Janeiro de 1934, capa.

Fig. 286. «Maravilhas da terra portuguesa» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 199, Lisboa, 3 de Abril de 1932.

Fig. 287. «A Serra da Gralheira» (pormenor) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 136, Lisboa, 18 de Janeiro de 1931.

Se nestas fotorreportagens e actualidades gráficas se viu a paisagem como cenário, outras houve inteiramente dedicadas à natureza. Publicou-se, por exemplo, uma capa com uma fotografia do Douro e uma fotorreportagem intitulada «Beleza de Portugal» onde se viu a Serra da Gralheira, a margem do Vouga, e outros montes e um

⁵⁸³ Sobre a visita ministerial a Penafiel ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 300, Lisboa, 11 de Março de 1934. Sobre a visita de autoridades civis e militares a Paços de Ferreira ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 310, Lisboa, 20 de Maio de 1934.

⁵⁸⁴ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 268, Lisboa, 30 de Julho de 1933; n.º 328, Lisboa, 23 de Setembro de 1934.

⁵⁸⁵ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 220, Lisboa, 28 de Agosto de 1932.

⁵⁸⁶ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 276, Lisboa, 24 de Setembro de 1933.

⁵⁸⁷ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 291, Lisboa, 7 de Janeiro de 1934; n.º 296, Lisboa, 11 de Fevereiro de 1934.

⁵⁸⁸ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 295, Lisboa, 4 de Fevereiro de 1934

pinhal, serra e pontes⁵⁸⁹. Semanas mais tarde a Penha de Guimarães, com os seus penedos e ermida, é apresentada como uma das “maravilhas da terra portuguesa”⁵⁹⁰. Também o “Portugal Monumental”, como então o legendaram, foi visto em fotografias da porta lateral da Sé da Guarda, do Mosteiro de Leça do Balio, do Bom Jesus em Braga, da Santa Luzia em Viana do Castelo e do Claustro de Guimarães⁵⁹¹.

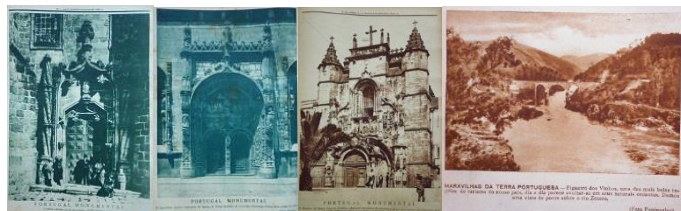


Fig. 288. Porta lateral da Sé da Guarda. Domingos Igreja (fot.) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 6, Lisboa, 22 de Julho de 1928.
 Fig. 289. Portico da Igreja da Nossa Senhora da Conceição, Lisboa. Bobone (fot.) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 12, Lisboa, 2 de Setembro de 1928.
 Fig. 290. Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Domingos Igreja (fot.) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 28, Lisboa, 23 de Dezembro de 1928.
 Fig. 291. Foto Peninsular (fot.), «Maravilhas da Terra Portuguesa» (Rio Zêzere) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 200, Lisboa, 10 de Abril de 1932.

Descendo para a região centro, a propósito da já referida “grande peregrinação patriótica” do *Diário de Notícias* viu-se a Batalha e Tomar, com o seu Convento de Cristo, que voltaria a aparecer quase quatro anos mais tarde com o seu claustro num artigo com uma fotografia também do Rio Nabão⁵⁹². Em fotorreportagem sobre a «A Vida na Província», mais precisamente em São João da Madeira, vê-se o leilão das oferendas ao menino Jesus, o carro do cortejo do leilão e os seus figurantes; a torre do relógio da Igreja de Nossa Senhora do Pópulo, nas Caldas da Rainha, é contracapa; Figueiró dos Vinhos, aparece com a vivenda do pintor José Malhoa e em fotografias de um jardim mais tarde com o Rio Zêzere⁵⁹³. João Martins, nas suas habituais fotorreportagens naturalistas ou pictorialistas, mostrou «o Ribatejo que o cinema não viu», com imagens de cavalos a correr nas lezírias, de barcos atracados no rio e a de um touro na água⁵⁹⁴. Datada de 1935 e tomando-a como exemplo das constantes ou eternas tentativas de aproximação à pintura, percebe-se o quão prolongada foi essa prática fotográfica em Portugal que, de resto e acrescente-se, ainda se estendeu pelas décadas

⁵⁸⁹Sobre o Douro ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 285, Lisboa, 26 de Novembro de 1933. Sobre a Serra da Gralheira ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 136, Lisboa, 18 de Janeiro de 1931.

⁵⁹⁰*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 199, Lisboa, 3 de Abril de 1932.

⁵⁹¹Ver a Sé da Guarda in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 6, Lisboa, 22 de Julho de 1928. Ver o Mosteiro de Leça do Balio *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 188, Lisboa, 17 de Janeiro de 1932. Ver Bom Jesus in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 201, Lisboa, 17 de Abril de 1932. Ver Santa Luzia in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 221, Lisboa, 4 de Setembro de 1932. Ver Claustro de Guimarães in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 232, Lisboa, 20 de Novembro de 1932.

⁵⁹²Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 17, Lisboa, 7 de Outubro de 1928; n.º 212, Lisboa, 3 de Julho de 1932. Ver ainda *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 198, Lisboa, 27 de Março de 1932.

⁵⁹³Sobre São João da Madeira ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 188, Lisboa, 17 de Janeiro de 1932. Sobre a Igreja de Nossa Senhora do Pópulo ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 104, Lisboa, 8 de Junho de 1930. Sobre Figueiró dos Vinhos ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 184, Lisboa, 20 de Dezembro de 1931; n.º 200, Lisboa, 10 de Abril de 1932.

⁵⁹⁴*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 353, Lisboa, 17 de Março de 1935.

seguintes⁵⁹⁵. Antes desta, a Moita do Ribatejo já tinha sido fotografada em vistas aéreas da praça de touros e das suas festas⁵⁹⁶. Tal como a Póvoa do Varzim, também esta região serviu de temática para festas citadinas, sendo os seus hábitos reconstituídos de forma lúdica e como entretenimento para a Grande Festa Ribatejana organizada pelo jornal *O Século* no Campo Grande, em Lisboa⁵⁹⁷.

Ainda no centro do país aponte-se as várias páginas dedicadas à Curia e às suas festas, no qual Leitão de Barros teria um papel fulcral na sua dinamização ainda na década de 20, como veremos no terceiro capítulo⁵⁹⁸. Aveiro aparece com a sua Ria, um interior de igreja e a barra com farol num artigo assinado pelo artista brasileiro Virgílio Maurício (1892-1937), então de passagem por Portugal, onde descreve essa “cidade da província” como um espectáculo que “impressiona na sua beleza natural, virgem como uma menina, de cabelos soltos, sem laço nem fita nem tranças a limitarem o seu esplendor”⁵⁹⁹.



Fig. 292. Virgílio Maurício, «Aveiro» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 188, Lisboa, 17 de Janeiro de 1932.

Fig. 293. Tenente Simões (fot.), «Tomar, berço da Ordem de Cristo» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 212, Lisboa, 3 de Julho de 1932.

Fig. 294. «A Berlenga, ilha ignorada» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 298, Lisboa, 25 de Fevereiro de 1934.

Fig. 295. «Uma praia sem nome» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 336, Lisboa, 18 de Novembro de 1934.

Também Mafra merece uma página, dada a obra de restauro e renovação levada a cabo pelo arquitecto Paulino Montez (1897-1988). Estava-se já em 1933, em início de campanha de obras públicas, e seria esta, portanto, uma “lição de bom gosto, de boa orientação progressiva e moderna”⁶⁰⁰. Leiria foi igualmente elogiada pela «Princesa do Liz e o seu Hotel», em fotorreportagem com castelo e fonte a ilustrar mostrando a

⁵⁹⁵ Veja-se, por exemplo, o trabalho fotográfico de Artur Pastor da década de 50 e 60 conforme exposto em «Portugal de Artur Pastor» e «Fotógrafo Artur Pastor», exposições patentes no Museu da Cidade e no Arquivo Municipal de Lisboa / Fotográfico, respectivamente, entre 6 de Junho e 31 de Agosto de 2014.

⁵⁹⁶ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 276, Lisboa, 24 de Setembro de 1933.

⁵⁹⁷ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 266, Lisboa, 16 de Julho de 1933.

⁵⁹⁸ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 221, Lisboa, 4 de Setembro de 1932; n.º 324, Lisboa, 26 de Agosto de 1934; n.º 331, Lisboa, 14 de Outubro de 1934; n.º 375, Lisboa, 18 de Agosto de 1935; n.º 377, Lisboa, 1 de Setembro de 1935.

⁵⁹⁹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 188, Lisboa, 17 de Janeiro de 1932. Publicou-se ainda um sobre o “dispensário de higiene maternal e infantil” a “Gota de Leite” in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 196, Lisboa, 13 de Março de 1932. Foi ainda publicado um pequeno artigo noticioso intitulado “Aveiro e o seu Porto” sobre a inauguração das obras do porto in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 228, Lisboa, 23 de Outubro de 1932.

⁶⁰⁰ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 245, Lisboa, 19 de Fevereiro de 1933.

preocupação d’*O Notícias Ilustrado* com o turismo regional⁶⁰¹. Volta-se a esta terra em 1935 a propósito de um dita “praia sem nome”, fotografada como um quadro com os seus barcos, areal, pescadores e varina e parte do pinhal de Leiria⁶⁰². Perto, a Figueira da Foz, a “praia de claridade” é mostrada numa vista aérea, e onde se vê também as festas no Casino, onde já se faz uso de vestes “pitorescas” para entreter, e outras actividades com o tiro aos patos⁶⁰³. A Berlenga, a «Ilha Ignorada», foi vista na sua fortaleza, carreiro dos Cações e as habituais e genéricas fotografias do mar e paisagem⁶⁰⁴. Nas redondezas, Óbidos é mostrado com a Igreja de Santa Maria numa página onde se pedia que não se estragasse a localidade; a Ericeira aparece aquando da inauguração de um mercado e de uma festa de caridade, além da praia que mencionaremos mais adiante; e focou-se ainda no Entroncamento por causa do Bairro Escolar Camões e ainda nos sanatórios do país, mais precisamente, o da Covilhã, o da Serra da Estrela e, já mais perto de Lisboa, o Sanatório de Carcavelos e o da Esperança, no Outão⁶⁰⁵.

A sul do Tejo, a Costa da Caparica, foi fotografada pela sua paisagem por João Martins, numa das suas primeiras colaborações para a revista; acompanhou-se a primeira parte das obras para a construção do porto de abrigo de Sesimbra, uma localidade que voltou a aparecer dois anos mais tarde com “as suas belezas e os seus heróis” em fotografias de Horácio Novais que regista “o cruzeiro e o castelo”, a “capelinha da senhora aparecida” e o “lobo do mar”⁶⁰⁶. Quase oposta a essas imagens, entendidas como poéticas, publicou-se uma fotorreportagem sobre a Hidroeléctrica do Alto Alentejo, com a sua maquinaria mas também paisagem⁶⁰⁷. Já Évora, “Cidade Museu” é abordada pelo seu património⁶⁰⁸.

⁶⁰¹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 286, Lisboa, 3 de Dezembro de 1933.

⁶⁰² *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 336, Lisboa, 18 de Novembro de 1934.

⁶⁰³ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 324, Lisboa, 26 de Agosto de 1934.

⁶⁰⁴ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 298, Lisboa, 25 de Fevereiro de 1934.

⁶⁰⁵ Sobre Óbidos ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 309, Lisboa, 13 de Maio de 1934. Sobre a Ericeira ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 218, Lisboa, 14 de Agosto de 1932; n.º 383, Lisboa, 6 de Outubro de 1935. Sobre o Entroncamento ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 279, Lisboa, 15 de Outubro de 1933. Sobre o Sanatório da Covilhã ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 232, Lisboa, 20 de Novembro de 1932; da Serra da Estrela ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 295, Lisboa, 4 de Fevereiro de 1934; de Carcavelos ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 371, Lisboa, 21 de Julho de 1935; do Outão ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 234, Lisboa, 4 de Dezembro de 1932.

⁶⁰⁶ Sobre a Costa da Caparica ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 205, Lisboa, 15 de Maio de 1932. Sobre Sesimbra ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 93, Lisboa, 23 de Março de 1930; n.º 229, Lisboa, 30 de Outubro de 1932. Para fotografias de Horácio Novais ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 313, Lisboa, 10 de Junho de 1934.

⁶⁰⁷ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 248, Lisboa, 12 de Março de 1933.

⁶⁰⁸ Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 221, Lisboa, 4 de Setembro de 1932; n.º 211, Lisboa, 26 de Junho de 1932; n.º 215, Lisboa, 24 de Julho de 1932.



Fig. 296. «Sezimbra, terra de pescadores» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 93, Lisboa, 23 de Março de 1930.

Fig. 297. «Setúbal, Rainha do Sado e a sua próxima exposição» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 110, Lisboa, 20 de Julho de 1930.

Fig. 298. Horácio Novais, «Sezimbra, as suas belezas e os seus heróis» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 313, Lisboa, 3 de Junho de 1934.

Fig. 299. Salazar Diniz (fot.); Leitão de Barros, «Domingo branco no Algarve» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 348, Lisboa, 10 de Fevereiro de 1935

Fig. 300. «Olhão, vila cubista» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 350, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1935.

A região do Algarve aparece pela primeira vez em 1933, numa contracapa onde, em jeito de anúncio turístico, se apresenta a fotografia de uma avenida de Faro cruzada com uma fotografia de uma amendoeira e legendada como “a capital das amendoeiras em flor”⁶⁰⁹. As amendoeiras voltam a ser tema no ano seguinte, 1934, e em 1935 Leitão de Barros escreve o «Domingo Branco no Algarve», mais um artigo sobre as mesmas árvores, essa “mancha de pureza”, como o próprio descreve⁶¹⁰. Fotografadas por Salazar Diniz, as imagens acompanhavam a poética de Leitão de Barros, que não se priva de descrever também “o oiro dos laranjais, na luz azul que o mar repete”, e que “parece pintado na paleta sensual do velho Malhoa”, nem se esquece de mencionar os “campos verdes dum palmo do Alentejo sereno”. Outro artigo desse mesmo ano, assinado por Herculano Pereira e com o curioso título «Olhão, Vila Cubista», descreve as casas “que parecem desenhadas de propósito para darem sugestão de um quadro modernista”, como se tenta provar nas fotografias impressas⁶¹¹.



Fig. 301. Rebelo de Bettencourt, «A Madeira, eterna pérola do Atlântico» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 195, Lisboa, 6 de Março de 1932.

Fig. 302. Rebelo de Bettencourt, «Açores – ilhas desconhecidas, ilhas das três formosuras» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 214, Lisboa, 17 de Julho de 1932.

Fig. 303. Horácio Novais (fot.), Augusto Pinto, «Na Madeira, ao sol de Janeiro» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 240, Lisboa, 15 de Janeiro de 1933.

⁶⁰⁹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 243, Lisboa, 5 de Fevereiro de 1933.

⁶¹⁰ Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 296, Lisboa, 11 de Fevereiro de 1934. Leitão de Barros, «Domingo Branco no Algarve» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 348, Lisboa, 10 de Fevereiro de 1935.

⁶¹¹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 350, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1935.

Sobre a Madeira foi publicada uma crónica assinada por Luzia, um artigo de Augusto Pinto com fotografias de Horácio Novais e um de Rebello de Bettencourt sobre essa “ilha divina, ilha de sonho”⁶¹². Este também assina um sobre os Açores, “essas nove ilhas que guardam, religiosamente, velhas usanças portuguesas”⁶¹³. As quedas de água de São Miguel e os caminhos floridos dos Açores eram reproduzidos com a mesma tonalidade nostálgica dos monumentos, castelos e igrejas, e demais ruínas de outros tempos. Além destas reportagens, ambos os arquipélagos foram fotografados a partir de um avião para um artigo de José Matoso que assim queria mostrar esse novo ponto de vista praticamente desconhecido⁶¹⁴.

1.3.3. *Novos Hábitos, Velhos Hábitos*

Nas reportagens e *actualidades gráficas* mencionadas e inventariadas, além da paisagem, houve uma atenção especial ao povo, um cuidado na sua captação que passou por uma exploração do indivíduo, tratado como figurante, assim como dos seus hábitos e folclore, não esquecendo os seus trajes e ferramentas. Dividindo o país em mar e campo, como, de resto, o fariam os discursos oficiais, centremo-nos agora nas comunidades que aí habitavam, nos aspectos ligados ao trabalho, dando ênfase à pesca e à agricultura, assim como às práticas e crenças, caso das festas regionais, procissões e romarias. Numa aproximação sobretudo, ou unicamente, visual – nunca é escrito um artigo descritivo ou explicativo sobre o que se via – estas imagens, facilmente citáveis, seriam centrais para os discursos do regime que faria uso delas indiscriminadamente.

a) Na Praia

A praia e o mar ocupam um lugar central na revista, independentemente da aproximação ser a do lazer ou a do trabalho. Nos meses de Verão fixou-se, sobretudo, o modo como os portugueses a frequentavam para ocupar os seus tempos livres. Registrando quase toda a costa de Portugal, muitas vezes através de contribuições de leitores também fotógrafos amadores, viu-se as suas praias e banhos, entendendo-se a mudança de hábitos e comportamentos, desde a forma de estar à de vestir. Logo no primeiro ano os banhos são alvo de duas capase, no interior, vê-se “Espinho, praia de

⁶¹² Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 176, Lisboa, 25 de Outubro de 1931. Artigo de Augusto Pinto in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 240, Lisboa, 15 de Janeiro de 1933; n.º 241, Lisboa, 22 de Janeiro de 1933. Artigo de Rebello de Bettencourt in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 195, Lisboa, 6 de Março de 1932.

⁶¹³ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 214, Lisboa, 17 de Julho de 1932.

⁶¹⁴ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 374, Lisboa, 11 de Agosto de 1935.

turismo”, a Praia do Monte Estoril e outra não identificada⁶¹⁵. No ano seguinte vê-se novamente a praia do Estoril, à qual se volta todos os anos, mas também a da Figueira da Foz com banhistas em poses com os novos fato-de-banho e sombrinhas, a praia da Costa da Caparica e outras não identificadas⁶¹⁶. Em 1930 já se vê a praia da Ericeira, a de São Martinho do Porto, as praias de Tróia e Albarquel com barracas e elas ainda vestidas e quase em contraposição com o cosmopolitismo do Estoril, do «“maillot” elegante» e do «“pyjama” à moda de Deauville»⁶¹⁷. Na praia da Cruz Quebrada, entre Lisboa e os Estoris, onde iam aqueles que queriam poupar em bilhetes de comboio, viam-se tanto as brincadeiras na areia como os piqueniques⁶¹⁸. Tanto esta como a praia do Estoril foram registadas e projectadas no écran nesse mesmo ano no filme *Lisboa, Crónica Anedótica* realizado pelo director da revista, que assim demonstrava a intenção e capacidade de cruzar registos e técnicas. Viu-se ainda, na revista, nesse ano de 1930, a Praia de Santa Cruz e as “Praias do Norte”, de Espinho e da Foz do Douro⁶¹⁹.



Fig. 304. «Espinho, praia de turismo» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 9, Lisboa, 12 de Agosto de 1928.
 Fig. 305. José Mesquita (fot.), «Nas praias do norte» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 118, Lisboa, 14 de Setembro de 1930.
 Fig. 306. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 65, Lisboa, 8 de Setembro de 1929, capa.
 Fig. 307. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 114, Lisboa, 17 de Agosto de 1930, capa.
 Fig. 308. Ferreira da Cunha (fot.), Horácio Novais (fot.), «Sinfonia das pernas ao sol» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 116, Lisboa, 24 de Agosto de 1930.

É uma fotografia da autoria de Brotas Cardoso de raparigas em fato-de-banho na areia que inaugura o Verão de 1931 e a qual se seguem dois artigos e notícias⁶²⁰. 1932 começa com um aspecto inédito: uma Festa na Costa do Sol, organizada por Erico

⁶¹⁵ Ver capas de *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 6, Lisboa, 22 de Julho de 1928; n.º 9, Lisboa, 12 de Agosto de 1928. Sobre Espinho ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 9, Lisboa, 12 de Agosto de 1928. Sobre a Praia do Monte Estoril ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 12, Lisboa, 2 de Setembro de 1928. Sobre outras praias ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 16, Lisboa, 30 de Setembro de 1928.

⁶¹⁶ Sobre praia do Estoril ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 62, Lisboa, 18 de Agosto de 1929; n.º 67, Lisboa, 22 de Setembro de 1929. Sobre a praia da Figueira da Foz ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 66, Lisboa, 17 de Setembro de 1929. Sobre a praia da Costa da Caparica ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 69, Lisboa, 6 de Outubro de 1929. Ver outras não identificadas in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 63, Lisboa, 25 de Agosto de 1929; n.º 65, Lisboa, 8 de Setembro de 1929; n.º 67, Lisboa, 22 de Setembro de 1929; n.º 68, Lisboa, 29 de Setembro de 1929; n.º 69, Lisboa, 6 de Outubro de 1929.

⁶¹⁷ Sobre a Ericeira ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 108, Lisboa, 6 de Julho de 1930; n.º 110, Lisboa, 20 de Julho de 1930; n.º 114, Lisboa, 17 de Agosto de 1930. Sobre São Martinho do Porto ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 113, Lisboa, 10 de Agosto de 1930. Sobre Tróia e Albarquel ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 115, Lisboa, 24 de Agosto de 1930. Sobre o Estoril ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 114, Lisboa, 17 de Agosto de 1930.

⁶¹⁸ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 117, Lisboa, 7 de Setembro de 1930.

⁶¹⁹ Sobre a Praia de Santa Cruz ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 118, Lisboa, 14 de Setembro de 1930. Sobre Espinho e da Foz do Douro *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 118, Lisboa, 14 de Setembro de 1930.

⁶²⁰ Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 166, Lisboa, 16 de Agosto de 1931 e *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 169, Lisboa, 6 de Setembro de 1931; n.º 170, Lisboa, 13 de Setembro de 1931.

Braga, com uma gincana, corrida e garraiada mostrando as mudanças de hábitos que se vivia, em que a praia deixa de ser apenas para fim medicinais, local de lanche ou meramente para refrescar⁶²¹. Na década de 30 passa a ser um local de encontro, de contornos sociais, de *flirt* ou de modas, de diversão muitas vezes complementado com feiras e eventos recreativos nas imediações, mas também espaço de práticas desportivas e até de competições. De ano para ano o número de praias frequentadas e a quantidade de veraneantes vai aumentando, percebendo-se a importância que os transportes públicos – caso do comboio da linha de Cascais – tiveram na organização dos fins-de-semana e das férias. “Alegria do Sol! Alegria do Povo!” lia-se na capa d’*O Notícias Ilustrado* que avança com a estatística de que “30.000 lisboetas vão ao domingo para a Costa”. No interior via-se a «Caparica moderna» em mais uma fotorreportagem de Raimundo Vaissier que fotografa as raparigas de “pijama longo” e o “descanso depois do farnel”⁶²².



Fig. 309. R. Vaissier (fot.), *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 219, Lisboa, 21 de Agosto de 1932, capa.
 Fig. 310. «Estoril, Costa do Sol» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 275, Lisboa, 17 de Setembro de 1933.
 Fig. 311. R. Vaissier (fot.), «A hora espanhola no Estoril» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 373, Lisboa, 4 de Agosto de 1935.
 Fig. 312. R. Vaissier (fot.), «Caparica» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 374, Lisboa, 11 de Agosto de 1935.
 Fig. 313. Anibal Nazaré, «Negociantes da praia» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 378, Lisboa, 8 de Setembro de 1935.

1933 é o ano em que a Figueira da Foz é eleita “a rainha das praias do Norte” devido ao seu novo bar americano, casino e música⁶²³. Antes disso já se tinha visto o Casino de Espinho em fotorreportagem de duas páginas e posteriormente mostrou-se o novo casino da Póvoa do Varzim, acompanhado por fotografias de praia, algumas aéreas, a “Praia do Sol” na Costa da Caparica, com banhistas, pavilhão, miúdos, barca e, mais uma vez, o Estoril, por esta altura já tido como o “maior centro português de atracção turística” com o seu Tamariz, campo de *golf*, Estoril Palace, termas e também casino, agora visto também em desenhos de Botelho⁶²⁴. Entre inúmeras fotografias

⁶²¹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 216, Lisboa, 31 de Julho de 1932; n.º 218, Lisboa, 14 de Agosto de 1932.

⁶²² *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 219, 21 de Agosto de 1932.

⁶²³ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 269, Lisboa, 6 de Agosto de 1933. Ver ainda *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 273, Lisboa, 3 de Setembro de 1933 e *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 274, Lisboa, 10 de Setembro de 1933.

⁶²⁴ Sobre a praia e Casino de Espinho ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 266, Lisboa, 16 de Julho de 1933. Sobre a praia e Casino da Póvoa do Varzim ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 271, Lisboa, 20 de Agosto de 1933. Sobre a Costa da Caparica ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 272, Lisboa, 27 de Agosto de 1933. Sobre o Estoril ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 224, Lisboa, 25 de Setembro de 1932; n.º 275, Lisboa, 17 de Setembro de 1933; n.º 276, Lisboa, 24 de Setembro de 1933.

publicadas quase semanalmente destaque-se o concurso de fotografias amadoras tiradas pelos leitores que mostram não só os novos fatos-de-banho como um maior à-vontade na vivência do espaço e do corpo⁶²⁵. Em 1934 publica-se uma série de fotorreportagens intitulada «A Oeste...nada de novo» onde se acompanha, praia a praia, a Costa do Sol, de Lisboa a Cascais. A primeira passa pelo Cais-do-Sodré, com fotografia de caravana com burros com fruta e varinas, Santos, com foto de burro e fonte, Belém com a sua Torre e Pedrouços-Algés já com nadadoras; na semana seguinte focam-se as praias de Algés e Paço de Arcos, em fotografias de Horácio Novais; depois publicam-se “retalhos da Costa do Sol” da autoria do mesmo fotógrafo, aqui com texto de H. Pereira, onde se vê o tanque de Santo Amaro, a entrada no bosque de Carcavelos e os banhos⁶²⁶. Semanas depois era a vez de Cascais, Estoril e Parede⁶²⁷. O Verão de 1935 é inaugurado com uma fotografia de raparigas de fato-de-banho na capa da revista⁶²⁸. Seguem-se as habituais fotorreportagens sobre o Estoril, este ano fotografado por Raimundo Vaissier, a Costa da Caparica e Santo Amaro de Oeiras⁶²⁹. Nesse ano, vêem-se também, noutra fotorreportagem, os “negociantes de praia”, a vender bolos e pães com chouriço, “barquilleiros”, “sorvete caseiro”, fotografia *à la minute* e sanduíches⁶³⁰.

b) Festas, Romarias, Procissões

Enquanto uns descansavam na praia, outros divertiam-se em procissões e romarias. Nos anos d’*O Notícias Ilustrado*, ainda sem regime nem calendário oficializado, fora de Lisboa, Portugal reunia-se e divertia-se (ou não) em festas muitas vezes de cariz religioso. Organizadas pelos residentes, paróquias ou outras instituições estas consistiam, por norma, em procissões, cortejos e bailes , por vezes com feiras a decorrer em paralelo.

Cobrindo todo o país, ficaram registados os ditos “grandes festejos” de Viseu, com poucas dezenas de militares e uma rua ornamentada, as Festas da Rainha Santa Isabel, padroeira de Coimbra, esta com centenas de pessoas a assistir, as Festas da Senhora da Agonia, em Viana do Castelo, talvez a festa de maiores dimensões que

⁶²⁵Sobre o concurso de fotografias de praia ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º272, Lisboa, 27 de Agosto de 1933; n.º273, Lisboa, 3 de Setembro de 1933; n.º274, Lisboa, 10 de Setembro de 1933. Resultados n’*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 280, Lisboa, 22 de Outubro de 1933. Outras fotografias de praias foram publicadas in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º273, Lisboa, 3 de Setembro de 1933; n.º275, Lisboa, 17 de Setembro de 1933; n.º276, Lisboa, 24 de Setembro de 1933.

⁶²⁶*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 324, Lisboa, 26 de Agosto de 1934;n.º325, Lisboa, 2 de Setembro de 1934;n.º326, Lisboa, 9 de Setembro de 1934.

⁶²⁷*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º328, Lisboa, 23 de Setembro de 1934

⁶²⁸*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 368, Lisboa, 30 de Junho de 1935.

⁶²⁹ Sobre o Estoril ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 373, Lisboa, 4 de Agosto de 1935.Sobre a Costa da Caparica ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 374, Lisboa, 11 de Agosto de 1935. Sobre Santo Amaro de Oeiras ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 376, Lisboa, 25 de Agosto de 1935.

⁶³⁰*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º378, Lisboa, 8 de Setembro de 1935.

decorre em Portugal nesses anos, a julgar pelas fotografias, e que incluía um cortejo religioso, feira de rua, desfile de lavadeiras com traje característicos e uma tourada⁶³¹. Estas festas de Viana do Castelo voltariam às páginas da revista, já no ano de 1935, com mais um cortejo regional com os Zé-Pereiras, a feira franca, carros alegóricos e até um chafariz com projectores. “A alegria do povo é o rosto da nacionalidade”, escreviam no final da década de 20 a respeito das Festas da Senhor da Serra, em reportagem com imagens de piquenique e festa com chouriço e acordeão⁶³².



Fig. 314. Armando Boaventura (fot.), «As festas da Senhora da Agonia» (pormenor) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 64, Lisboa, 2 de Setembro de 1929.

Fig. 315. José Mesquita (fot.), «A pitoresca procissão dos Passos em Vila do Conde» (pormenor) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 193, Lisboa, 21 de Fevereiro de 1932.

Fig. 316. José Mesquita (fot.), «A festa dos remédios em Lamego» (pormenor) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 171, Lisboa, 20 de Setembro de 1931.

Fig. 317. José Mesquita (fot.), «A estranha procissão de Travasso» (pormenor) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 189, Lisboa, 24 de Janeiro de 1932.

Fig. 318. Candido (fot.), José Liberato (fot.), «Em Arraiolos: A procissão do Senhor dos Passos» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 95, Lisboa, 6 de Abril de 1930.

Nas festas acima referidas as procissões eram apenas mais um número do programa. Noutras localidades elas eram o evento em si e único, como se pode ver logo no segundo número, em fotografias de uma procissão em Mafra e, no seguinte, nas imagens da Procissão do Senhor dos Entrevados, em São Nicolau, onde quatro crianças desfilam vestidas de anjo⁶³³. Fotografou-se ainda a Romaria da Nossa Senhora do Carmo, em Venda do Pinheiro; a Procissão da Senhora dos Navegantes, em Paço d'Arcos; o intitulado Cortejo Cívico de São João da Madeira; a Procissão de Torres Vedras; a da Cinza; a de Vila do Conde; a Procissão da Senhora do Calvário, quase sem ninguém a assistir; a “grande peregrinação religiosa em Fátima”; e a de São João da Madeira⁶³⁴. Desta forma, com esta cobertura, montou-se nesse final de década um país

⁶³¹Sobre os festejos de Viseu ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 2, Lisboa, 24 de Junho de 1928. Sobre as Festas da Rainha Santa Isabel ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 58, Lisboa, 21 de Julho de 1929. Sobre as Festas da Senhora da Agonia ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 376, Lisboa, 25 de Agosto de 1935.

⁶³²*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 64, Lisboa, 2 de Setembro de 1929. Ver ainda a mesma festa em 1935 com a mesma “subida à capelinha e merenda ao ar livre debaixo do arvoredor” in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 325, Lisboa, 2 de Setembro de 1934.

⁶³³Procissão em Mafrain *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 2, Lisboa, 24 de Junho de 1928. Procissão do Senhor dos Entrevados in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 3, Lisboa, 1 de Julho de 1928.

⁶³⁴Romaria da Nossa Senhora do Carmo in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 12, Lisboa, 2 de Setembro de 1928. Procissão da Senhora dos Navegantes in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 17, Lisboa, 7 de Outubro de 1928. Cortejo Cívico de São João da Madeirain *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 24, Lisboa, 25 de Novembro de 1928; n.º 104, Lisboa, 8 de Junho de 1930. Procissão de Torres Vedras in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 38, Lisboa, 3 de Março de 1929. Procissão da Cinza in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 39, Lisboa, 10 de Março de 1929. Procissão da Senhora do Calvário in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 42, Lisboa, 31 de Março de 1929. Peregrinação religiosa em Fátima in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 49, Lisboa, 19 de Maio de 1929. Peregrinação

de contornos religiosos mesmo que estas cerimónias não parecessem gerar grande entusiasmo entre os locais.

No entanto, com o tempo e regime, estas tenderiam a desaparecer das páginas da revista sendo substituídas por outro género de festejo, mais ligados à terra do que ao céu⁶³⁵. As festas locais, mesmo não perdendo totalmente o seu carácter religioso - que geralmente se materializava na habitual procissão-, passavam a explorar o lado folclórico da região, estimulando danças, incentivando feiras mas abrindo-se a uma vertente mais lúdica com divertimentos itinerantes. Consequentemente, estas festas vão ocupando cada vez mais o interesse dos repórteres, até porque os contornos pitorescos, apresentados com alegria e entusiasmo, eram visualmente mais estimulantes. A excepção a este crescente desinteresse por manifestações religiosas seriam as peregrinações a Fátima e as procissões quando exploradas nas suas potencialidades cinematográficas⁶³⁶. Veja-se a capa e fotorreportagem de João Martins montada a propósito d' *As Pupilas do Senhor Reitor*, onde já aparece redesenhada com um anjo-criança estilizado na linha do que, poucos anos antes, Leitão de Barros tinha feito com as marchas populares e cortejos para as Festas de Lisboa⁶³⁷.



Fig. 319. Antello (fot.), «O Senhor da Serra» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 64, Lisboa, 2 de Setembro de 1929.

Fig. 320. José Mesquita (fot.), «Feiras e Romarias do Norte» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º172, Lisboa, 27 de Setembro de 1931.

Fig. 321. José Mesquita (fot.), «A alegria das romarias» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 207, Lisboa, 29 de Maio de 1932.

em São João da Madeirain *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º57, Lisboa, 14 de Julho de 1929; n.º 120, Lisboa, 28 de Setembro de 1930.

⁶³⁵ Ainda assim, em 1930 vê-se as procissões do Senhor dos Passos, em Arraiolos in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º95, Lisboa, 6 de Abril de 1930; as das crianças na Praia da Nazaré in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º109, Lisboa, 13 de Julho de 1930, página 20; a de Vila Real de Santo Antonio in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º110, Lisboa, 20 de Julho de 1930 e *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º199, Lisboa, 3 de Abril de 1932; e a das Fogaças, em Alvaizere in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º119, Lisboa, 21 de Setembro de 1930, página 9. Além destas viu-se o Enterro do Bacalhau em Santarém, numa fotografia de um grupo de varinas e outra de três carros de cortejo in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º99, Lisboa, 4 de Maio de 1930, página 8. Em 1931 ainda foi dado algum destaque a congressos eucarísticos, caso do Congresso Nacional do Apostulado da Oração, em Braga in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º110, Lisboa, 20 de Julho de 1930; do Congresso Eucarístico em S.Pedro do Sul, com vista geral da localidade, igreja, procissão nocturna iluminada in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º115, Lisboa, 24 de Agosto de 1930; e do Congresso Missionário de Barcelos in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º170, Lisboa, 13 de Setembro de 1931. No ano seguinte, as duas fotorreportagens que se publicam sobre procissões, ambas da responsabilidade de João Mesquita, devem-se a interesse estéticos, como os títulos indicam: “A Beleza Ingénua das Procissões” in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º174, Lisboa, 11 de Outubro de 1931; e a “Estranha Procissão de Travassos” in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 189, Lisboa, 24 de Janeiro de 1932. Depois destas reportagens as procissões só voltariam às páginas da revista em 1934, com uma sobre a romaria da Nossa Senhora da Rocha, embora a fotografia enquadre um piquenique e feira, in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º312, Lisboa, 3 de Junho de 1934; e outra sobre a procissão da Senhora da Atalaia in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º377, Lisboa, 1 de Setembro de 1935.

⁶³⁶ Em 1933, os 100.000 crentes que peregrinavam a Fátima aparecem em capa e fotorreportagem de A.Bivar in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º258, Lisboa, 21 de Maio de 1933. Em 1935 onde foca-se “mais um milagre: a urbanização da Cova da Iria” in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 362, Lisboa, 19 de Maio de 1935.

⁶³⁷ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º344, Lisboa, 13 de Janeiro de 1935.

Centrando-nos nos “festejos populares”, estes eram descritos n’*O Notícias Ilustrado* como “a consagração das tradições”, “uma das formas mais castiças da pompa e do lirismo da nossa raça” é, inclusivamente, nas romarias “com a sua cor, que a alma portuguesa se expande em exclamações coloridas num holocausto ao sol e à terra!”⁶³⁸. Nesse sentido, atente-se a três das reportagens publicadas nesses anos: a sobre as “grandes Festas de Vila Franca de Xira”, em que se vê uma largada de touros, “pampilhos, cavalos flamantes, corridas esveltas, cor viva de barrete e bordado gracioso de meias arrendadas”, na presença do Chefe de Estado como se viu em fotorreportagem de duas páginas; a romaria do Senhor da Pedra e do Senhor de Matosinhos, onde numa montagem dinâmica se misturaram imagens de dançares, diversões, feiras de velharias e comidas; e as “grandes e pitorescas festas de Penafiel” para o qual, além de um cortejo, concebeu-se uma alegoria da parada agrícola, com desfile de carros, incluindo o da vindima, acompanhado pela “dança dos pretos” e “dança dos vindimadores”, registados em duas páginas e numa contracapa onde se vê ainda a “figura simbólica da cidade de Penafiel” concebida para uma reconstituição histórica que teve lugar no âmbito da festa⁶³⁹. Nestas festas, montadas a partir de elementos tradicionais e de contornos pitorescos, fazia-se uso de adereços e trajes específicos e identificáveis que, consequentemente, providenciavam imagens visualmente ricas e passíveis de serem trabalhadas “artisticamente”⁶⁴⁰.

⁶³⁸*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 64, Lisboa, 2 de Setembro de 1929.

⁶³⁹Sobre as Festas de Vila Franca de Xiraver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 104, Lisboa, 8 de Junho de 1930. Viu-se ainda as Festa do Colete Encarnado, em Vila Franca de Xira, com fotografias de campinos in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 215, Lisboa, 24 de Julho de 1932. No ano seguinte, 1934, vê-se mais uma espera de toiros e jantar in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 313, Lisboa, 10 de Junho de 1934. Sobre a romaria do Senhor da Pedra e do Senhor de Matosinhos ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 106, Lisboa, 22 de Junho de 1930. Sobre as Festas de Penafiel ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 107, Lisboa, 29 de Junho de 1930.

⁶⁴⁰Além das referidas viu-se ainda a Festa dos Remédios em Lamego in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 118, Lisboa, 14 de Setembro de 1930. Esta volta a ser assunto no ano seguinte, então com fotografias procissão, imagem de santuário, vestes tradicionais como visto in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 171, Lisboa, 20 de Setembro de 1931. Dois anos depois voltava-se a essas “exteriorizações de fé e alegria” in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 276, Lisboa, 24 de Setembro de 1933. O *Notícias Ilustrado* registou ainda a Festa do Carmo em Vila do Conde in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 119, Lisboa, 21 de Setembro de 1930, p.10 e 11; o arraial da Senhora da Rocha, em Carnaxide in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 156, Lisboa, 7 de Junho de 1931; a Festa de Sesimbra in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 158, Lisboa, 21 de Junho de 1931; as Festas do Ribatejo in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 206, Lisboa, 22 de Maio de 1932; as Festas de São Torcato, em Guimarães, in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 214, Lisboa, 17 de Julho de 1932; as Festas de Santarém in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 215, Lisboa, 24 de Julho de 1932; e as Festas da Covilhã com fotografias de um rancho musical e desfile de carros alegóricos in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 373, Lisboa, 4 de Agosto de 1935. De forma mais genérica mostrou-se as Feiras e Romarias do Norte, com os seus bailes e feiras, in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 172, Lisboa, 27 de Setembro de 1931.



Fig. 322. José Mesquita (fot.), «O Senhor da Pedra e o Senhor de Matosinhos» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 106, Lisboa, 22 de Junho de 1930.

Fig. 323. José Mesquita (fot.), «As grandes e pitorescas festas de Penafiel» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 107, Lisboa, 29 de Junho de 1930.

Fig. 324. Raimundo Vaissier (fot.), «A festa do colete encarnado» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 215, Lisboa, 24 de Julho de 1932.

A título de exemplo do potencial imagético destas manifestações populares, veja-se a forma como Leitão de Barros, desde 1930, dispôs desse manancial para conceber, por exemplo, a romaria que se vê em *Maria do Mar* e a já referida procissão d'As *Pupilas do Senhor Reitor*, que estilizou conforme melhor lhe conveio. Ultrapassando as telas, o realizador iria, inclusivamente, usurpar o que viu no resto do país, sobretudo no Norte, para montar nas ruas de Lisboa uma aproximação da aldeia à cidade, estilizada e orquestrada é certo, através de umas marchas supostamente populares que providenciariam surpresa e alegria aos lisboetas que ali se viam e encontravam de forma nostálgica os antepassados, como veremos no Capítulo III. Estas marchas prolongar-se-iam, melhor ou pior, até aos dias de hoje. Também outros realizadores, caso de António Lopes Ribeiro, dispuseram do que ali se mostrava pela primeira vez para construir os ambientes e acção dos seus filmes, como se pode ver no seu *Gado Bravo*(1934). No entanto, seria o S.P.N. quem mais e melhor exploraria o potencial imagético do que aqui se dava a conhecer, isto já depois de o seu director, António Ferro, ter feito uns primeiros ensaios em 1931 quando, no âmbito do *V Congresso da Crítica*, organizou uma “festa ribatejana” e uma “festa popular minhota” para os convidados estrangeiros⁶⁴¹.

c) Trabalho da Terra

Além do lazer, ocupação de tempos livres, festejos e demonstrações de devoção, mostrou-se também como o país funcionava, os seus bastidores, através de imagens de trabalho quer manual quer mecanizado. Estas imagens, sobretudo as de aspectos de Portugal em vias de industrialização, além de providenciarem aspectos que raramente,

⁶⁴¹Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º172, Lisboa, 27 de Setembro de 1931 e *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º173, Lisboa, 4 de Outubro de 1931.

tinham sido vistos, ao coexistirem numa mesma página ou número com os aspectos tradicionais, montavam o país de uma forma mais complexa do que se esperava.

Desse lado rural de Portugal mostrou-se desde o trabalhador no campo, como se pode ver na capa de um dos primeiros números à matança do porco passando pela modernização das práticas agrícolas⁶⁴². Com o título “Riquezas de Portugal” foi dado a conhecer parte do processo da indústria da cortiça, começando nos “sobreiros severos” até ao carregar do material em carroças, em fotografias que mostravam também a paisagem envolvente com contornos quase poéticos⁶⁴³.

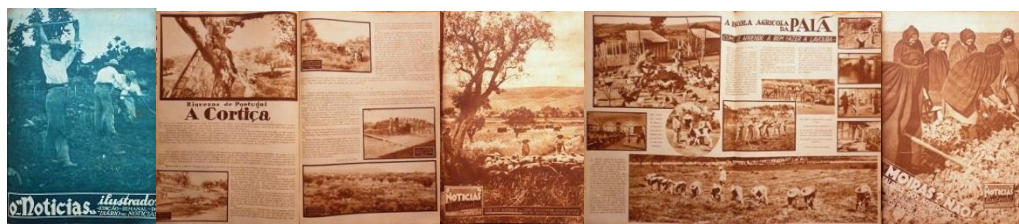


Fig. 325. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º10, Lisboa, 19 de Agosto de 1928, capa.

Fig. 326. Horácio Alves, «Riquezas de Portugal: A Cortiça» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º121, Lisboa, 5 de Outubro de 1930.

Fig. 327. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º122, Lisboa, 12 de Outubro de 1930, capa.

Fig. 328. Ferreira da Cunha, «A Escola Agrícola da Paiã» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º122, Lisboa, 12 de Outubro de 1930.

Fig. 329. Serôdio, «Moiras? Não!» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 137, Lisboa, 25 de Janeiro de 1931, capa.

Esta visão idílica do campo, ou mesmo do trabalho, tem continuidade em imagens como as dos pastores no campo com gado ou à sombra de uma árvore, que se vê na capa com a legenda “os futuros lavradores na Escola Agrícola da Paiã”⁶⁴⁴. No interior, o artigo intitulado «A máquina substituindo o braço do homem na faina dos campos» é ilustrado com fotografias da autoria de Paulo Guedes, e premiadas em Sevilha, de homens na ceifa. No entanto, estas são contrapostas com uma ceifeira moderna, tal como o tradicional carro-de-bois é contraposto com a “actual enfardadeira” e a “debulha mecânica com selecção de sementes” com a “velha maneira de debulhar trigos” no que seria a primeira (e, provavelmente, umas das últimas) apologias da modernização da agricultura que se veria nestes anos de Estado Novo. Afirmava-se aí, inclusivamente, que nesse progresso “ganhou-se em tempo, ganhou-se em dinheiro”. No mesmo número em que se publicava esse artigo mostrava-se também “como se aprende a lavoura” na Paiã, com imagens de um aviário, criação e cuidar de gado, do trabalho da terra, assim como o trabalho oficial do tear e da serralharia. Na contracapa ainda se

⁶⁴² Ver a capa de *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º10, Lisboa, 19 de Agosto de 1928. Sobre a matança do porco ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 35, Lisboa, 10 de Fevereiro de 1929. Sobre as novas práticas agrícolas veja-se, a título de exemplo, a contracapa do número 80 com “tractores modernos”, os “futuros engenheiros agrónomos” e a legenda “Ao trabalho, pelo pão de Portugal!” in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º80, Lisboa, 22 de Dezembro de 1929.

⁶⁴³ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º121, Lisboa, 5 de Outubro de 1930.

⁶⁴⁴ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º122, Lisboa, 12 de Outubro de 1930.

anunciava tractores e adubo. Um mês depois volta-se a esta dupla e simultânea aproximação à terra, com duas fotografias de trabalho, uma com um tractor e outra tradicional com o gado a pastar, ambas de contornos pictorialistas⁶⁴⁵.



Fig. 330. A.C., «Os rapazes do Instituto Superior de Agronomia» (pormenor) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º80, Lisboa, 22 de Dezembro de 1929.

Fig. 331-332. Casa Fregus (publicidade); Tractor Hart-Parr (publicidade) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º122, Lisboa, 12 de Outubro de 1930.

Fig. 333. Paulo Guedes (fot.), «A Máquina» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º122, Lisboa, 12 de Outubro de 1930.

Fig. 334. Braancamp de Barahona Fragoso, «A água-vida das terras» (pormenor) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 128, Lisboa, 23 de Novembro de 1930.

Embora a agricultura não seja uma temática recorrente na revista, em 1933, a propósito da Colónia Penal Agrícola António Macieira, em Mafra, escrevia-se que “o trabalho salva” e ilustrava-se a máxima com fotografias dos reclusos a colher batatas e a rachar lenha⁶⁴⁶. No número seguinte focavam-se na Escola da Paiã, motivo de capa cuja legenda elucidava “Portugal de Hoje! Na Escola da Paiã educam-se os filhos do povo a cultivar a terra!”⁶⁴⁷. Em 1934, a dualidade ou complementariedade persiste, nessa apresentação simultânea do trabalho manual em contacto directo com a terra e da modernização dos equipamentos. Em fotorreportagem de João Martins, intitulada «Pastores e Rebanhos – o pitoresco que não morre», na sua habitual abordagem naturalista e pictorialista, viram-se ovelhas, cabras, e outros animais no monte, no pasto, com os seus “pastores, bronzes de arte, imóveis e vigilantes nos topos das rochas”⁶⁴⁸. Um mês mais tarde reclamava-se que “Portugal precisa de técnicos agrícolas” em artigo ilustrado com fotografias da mecanização da agricultura, com uma máquina de ceifar, de debulha e enfardar a palha mas também imagens do fabrico de manteiga e de outros trabalhos hortícolas mais manuais⁶⁴⁹. No ano seguinte, em mais um artigo sobre a Escola Agrícola da Paiã voltava-se a mostrar orgulhosamente a nova maquinaria usada, como mais um sinal de progresso e desenvolvimento⁶⁵⁰.

⁶⁴⁵ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 128, Lisboa, 23 de Novembro de 1930.

⁶⁴⁶ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º285, Lisboa, 26 de Novembro de 1933.

⁶⁴⁷ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º286, Lisboa, 3 de Dezembro de 1933.

⁶⁴⁸ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º325, Lisboa, 2 de Setembro de 1934.

⁶⁴⁹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º332, Lisboa, 21 de Outubro de 1934.

⁶⁵⁰ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 371, Lisboa, 21 de Julho de 1935.



Fig. 335. Aldeia (fot.); “Ilustrado” (fot.), «O trabalho salva» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 285, Lisboa, 26 de Novembro de 1933.

Fig. 336. «Portugal de hoje» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 286, Lisboa, 3 de Dezembro de 1933, capa.

Fig. 337; 338. Martins Barata (fot.), V. Rodrigues (fot.), «Vindimas» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 70, Lisboa, 13 de Outubro de 1929, reportagem e contracapa.

Fig. 339. «Vinho!» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 226, Lisboa, 9 de Outubro de 1932, contracapa.

Ainda dentro do contexto agrícola, as vinhas, vindimas, e consequentemente o vinho, foram motivo de fotoreportagens⁶⁵¹. Mostraram-se as várias etapas do fabrico dos Vinhos Borges, assim como as dos vinhos de Colares onde, além dos tradicionais lagares, se pôde ver o seu lado industrial, onde se mostraram as suas caves e também o processo de engarrafamento⁶⁵². Entendendo que “em Portugal, hoje, a vinha é uma das nossas maiores riquezas” concebeu-se uma página dupla sobre vindimas, com arranjo gráfico sobre fotografias dos trabalhadores e uma fotomontagem já esteticizada de João Martins e Júlio Chaves datada de 1934, sobre «A Hora Pagã das Vindimas», viram-se as colheitas⁶⁵³. Não foi esquecida a promoção a nível internacional, caso dos vinhos do Porto e da Madeira, em *stands* com raparigas da região numa exposição na Antuérpia, e até mesmo o seu consumo e efeito é retratado em artigo composto com fotografia de Júlio Chaves sobre o dia de São Martinho⁶⁵⁴. Intitulado «Vinho Novo...Alegria Velha...» vê-se aí a tasca, a adega e a alegria e o drama de quem por essa altura se embebeda.

No entanto, se aqui ainda se apresenta as várias facetas e etapas de produção, sobretudo a partir de metade dos anos 30 o trabalho agrícola mecanizado ou mesmo de simples revitalização de práticas manuais com novos métodos, que se estava e iria continuar a desenvolver, quase que deixará de figurar tanto nas publicações periódicas como nos discursos do regime. Com a abertura do S.P.N. e do instaurar da sua política folclórica, este organismo, passaria tanto a controlar os órgãos de comunicação como a produzir discursos visuais para publicações e exposições do regime. Lentamente começou-se a optar por mostrar e louvar unicamente as práticas antigas, para não dizer

⁶⁵¹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 70, Lisboa, 13 de Outubro de 1929; n.º 332, Lisboa, 21 de Outubro de 1934; n.º 335, Lisboa, 11 de Novembro de 1934.

⁶⁵² Sobre o fabrico dos Vinhos Borges ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 19, Lisboa, 21 de Outubro de 1928. Sobre os vinhos de Colares ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 64, Lisboa, 2 de Agosto de 1929. As uvas voltariam a decorar uma fotomontagem de uma artigo sobre os “quatro forais da vila de Colares” in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 333, Lisboa, 28 de Outubro de 1934.

⁶⁵³ Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 70, Lisboa, 13 de Outubro de 1929. E «A Hora Pagã das Vindimas» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 332, Lisboa, 21 de Outubro de 1934.

⁶⁵⁴ Sobre a exposição na Antuérpia ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 110, Lisboa, 20 de Julho de 1930.

ancestrais, que ajudavam a delinear uma genealogia portuguesa que unia os portugueses ao seu passado.

d) Trabalhos no Mar

Nos discursos visuais que o regime iria montar haveria uma especial atenção aos contextos marítimos uma vez que os pescadores eram entendidos como descendentes de uma linhagem que remontava aos Descobrimentos. No caso da revista embora não seja essa abordagem programática e historicista a que irá vigorar, o mar aparece de forma recorrente e é entendido como um centro comunitário, um local de trabalho e fonte de rendimento. Acompanhando de perto a actividade piscatória em Portugal e dos portugueses, *O Notícias Ilustrado* publicou várias fotorreportagens sobre a pesca do bacalhau, neste caso com fotografias que acompanharam desde a actividade no alto-mar até à sua chegada à cidade e métodos de conservação⁶⁵⁵. Explorou também as tragédias marítimas dos pescadores, romantizou a vida “de humildade e de heroísmo” destes e mostrou as aventuras dos navegadores solitários⁶⁵⁶.

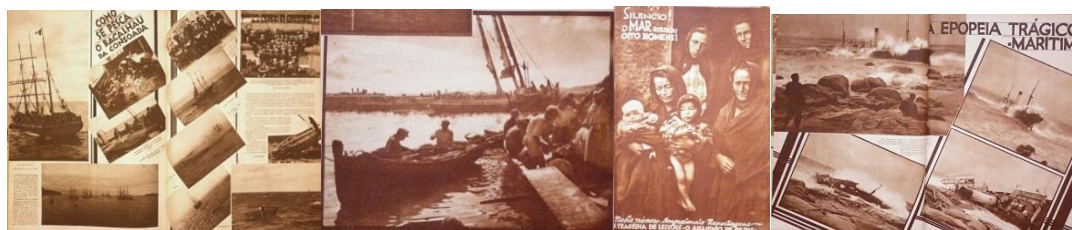


Fig. 340. Adolfo Coelho; António J. Martins (fot.), «Como se pesca o bacalhau da consoada» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 81, Lisboa, 29 de Dezembro de 1929.

Fig. 341. Ferreira da Cunha (fot.), «A poesia admirável das docas e dos cais» (pormenor) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 199, Lisboa, 3 de Abril de 1932.

Fig. 342. José Mesquita (fot.), «Silêncio! O mar roubou oito homens!» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 206, Lisboa, 22 de Maio de 1932, capa.

Fig. 343. José Mesquita (fot.), «A epopeia trágico-marítima» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 291, Lisboa, 7 de Janeiro de 1934.

João Martins, numa das suas primeiras colaborações, captou o que descreveu como “os elementos de actividade dos pescadores que conservam toda a pitoresca primitividade original”, mais precisamente o empurrar de um barco para o oceano, e poetizou a “beleza fenícia dos barcos da Costa” e da “renda dos mastros e das cordas”,

⁶⁵⁵ Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 81, Lisboa, 29 de Dezembro de 1929; n.º 143, Lisboa, 8 de Março de 1931; n.º 309, Lisboa, 13 de Maio de 1934; n.º 330, Lisboa, 7 de Outubro de 1934; n.º 362, Lisboa, 19 de Maio de 1935.

⁶⁵⁶ Ver: «A tragédia silenciosa dos navegadores solitários» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 205, Lisboa, 15 de Maio de 1932; José Mesquita (fot.), «O mar e a sua tragédia» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 206, Lisboa, 22 de Maio de 1932; «A vida rude dos lobos do mar» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 221, Lisboa, 4 de Setembro de 1932; José Mesquita (fot.), «Epopeia tragico-marítima», in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 291, Lisboa, 7 de Janeiro de 1934; João Martins (fot.) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 356, Lisboa, 7 de Abril de 1935; «Mar devora mais seis pescadores» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 377, Lisboa, 1 de Setembro de 1935.

aqui com o auxílio de Nogueira de Brito⁶⁵⁷. Outros fotógrafos, com igual veia poética, registaram a vida de pescadores em retratos e barcos, demonstrando a apetência, tanto sua como dos leitores, por imagens de comunidades piscatórias. Viam-nas como repositórios de tradições ancestrais, desconhecidas, ou mesmo obscuras, e de uma verdade que se acreditava vir do sofrimento e que se achavam estar sintetizada nas faces dos idosos⁶⁵⁸. Curiosamente, raramente se fotografou o mar. Lirismo à parte, e em total contradição com essas imagens idílicas, n’*O Notícias Ilustrado* os pescadores eram também os retratados sempre que se publicavam artigos sobre a “miséria” em Lisboa.



Fig. 344. A. Leitão (fot.), «S. Pedro de Muel» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 91, Lisboa, 9 de Março de 1930.

Fig. 345. João Martins, «A beleza fénicia dos barcos da Costa» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 219, Lisboa, 21 de Agosto de 1932.

Fig. 346. João Martins, «A Beleza dos Barcos é Fotogénica» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 238, Lisboa, 1 de Janeiro de 1933.

Fig. 347. Nogueira de Brito, «A renda dos mastros e das cordas» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 279, Lisboa, 15 de Outubro de 1933.

Fig. 348. Deniz Salgado (fot.), «O maior navio que se tem feito em Portugal está em construção» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 254, Lisboa, 23 de Abril de 1933.

Independentemente da aproximação, estas primeiras experiências serviriam para a constituição de uma estética marítima ao compilar elementos sem qualquer critério ou respeito pelo contexto original. Leitão de Barros seria o primeiro a explorar esse manancial, no cinema em *Nazaré*, *Praia de Pescadores* (1929), *Maria do Mar*(1930) e *Ala Arriba*(1942) e nos documentários que lhe foram encomendados -*Pesca do Atum* (1939) e *Póvoa do Varzim* (1942), que trabalharemos no próximo capítulo -, nos álbuns de propaganda ilustrados que realiza - *Portugal 1934* (1935) e *Portugal 1940* (1941) e no *Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe*(1939) - assim como nas comemorações que organiza.

1.4. A *Mise-en-Scène* do Regime

Mais do que mostrar as “belezas pátrias desconhecidas”, as reportagens fotográficas d’*O Notícias Ilustrado* funcionaram como, e constituíram efectivamente,

⁶⁵⁷Ver as fotorreportagens de João Martins in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 205, Lisboa, 15 de Maio de 1932; n.º 219, Lisboa, 21 de Agosto de 1932; n.º 279, Lisboa, 15 de Outubro de 1933. Ver ainda «A Beleza dos Barcos é Fotogénica» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 238, Lisboa, 1 de Janeiro de 1933.

⁶⁵⁸Veja-se fotografia de amator de proa de barco in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 69, Lisboa, 6 de Outubro de 1929; o ala-arriba na Nazaré, em fotografia de Rocha Brito, in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 139, Lisboa, 8 de Fevereiro de 1931; a participação de Silva Nogueira no I Salão de Arte Fotográfica, com a fotografia “No Cais”, e a de Lacerda e Melo com “Pescadores”, uma fotografia de uma fragata e amarras, in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 234, Lisboa, 4 de Dezembro de 1932.

um arquivo não sistematizado de imagens de Portugal, das suas localidades, tradições, ritos, costumes e indumentárias. Como tal, tudo o que se imprimiu na revista, carregado de valores, virtudes e ideais pode ser visto como a primeira concretização em larga escala do que se vinha a projectar como (e para) a Nação desde o século XIX. Deve igualmente ser visto como o ponto de partida, porque o foi, do que o regime iria desenvolver nas décadas seguintes, podendo-se afirmar, inclusivamente, que foi através d'*O Notícias Ilustrado* que se montou, visual e materialmente, a *mise-en-scène* do Estado Novo.

1.4.1. O Papel da Fotografia

Recuando um pouco, é preciso salientar que as fotografias publicadas n'*O Notícias Ilustrado* eram em grande parte inspiradas pelas correntes românticas do século anterior e que em Portugal ainda vigoravam. Como tal, e como nas telas, as fotografias eram concebidas com enquadramentos semelhantes fazendo aproximações a esquemas picturais que derivavam directamente do naturalismo da pintura de Malhoa - Leitão de Barros especifica-o - e de outros consagrados de então. Técnicas e soluções como o uso de iluminação difusa ou de um foco suave, por exemplo, ajudavam a que o produto final em pouco ou nada se distinguisse da maioria das telas que, por essa altura, se via nas exposições da S.N.B.A. Estava-se, portanto, ainda dentro das correntes pictorialistas que estiveram em voga na Europa décadas antes e que em Portugal teimavam em prolongar-se, e prolongar-se-iam por muito mais tempo como se poderá ver, por exemplo, nas páginas da revista *Panorama* a partir de 1941. Foi aí que, sob a tutela do próprio S.P.N., se viu um maior trabalho de estilização das experiências vistas n'*O Notícias Ilustrado*, apresentadas de forma mais depurada, com maior minúcia de composição sem ambiguidades.

Esta inspiração no século XIX implicava mais do que factores estéticos. Os esquemas implicitamente nacionalistas de muita dessa pintura oitocentista foram também transpostos para a fotografia que explorou, de forma semelhante, elementos conhecidos ou reconhecíveis pelos leitores – trajes e instrumentos – procurando com isso elevar o “espírito português”. Acrescente-se aos adereços, as expressões e acções registadas quando se captava os modos de trabalhar e hábitos, e que serviam para sintetizar sentimentos – telúrico - e valores – humildade, por exemplo. Dentro dessa mesma abordagem, também a paisagem seria explorada de um modo emocional, redentora e inspiradora, com as montanhas e vales, campo, mar e rios dispostos e

trabalhados de forma a construir um ambiente, ou cenário, harmonioso, onde posteriormente se poderia dispôr os intervenientes - pescadores e agricultores – de um modo teatral, como se fossem personagens. Imagens predecessoras do que viriam a ser os “encantos cénicos e pitorescos do Portugal Salazarista”⁶⁵⁹ foi assim que, face à iliteracia ou desinteresse dos portugueses, se cumpriu em antemão o que seriam alguns dos objectivos, ou “mitos”, do futuro Estado Novo conforme enumera o historiador Fernando Rosas (n.1946). A saber, o de «“reeducar” os portugueses no quadro de uma Nação regenerada e reencontrada consigo própria, com a sua essência eterna e com o seu destino providencial» e o da «fabricação de um conceito integrador e unificador de “cultura popular” de raiz nacional-etnográfica»⁶⁶⁰. A estes acrescente-se ainda o “mito do novo nacionalismo”, entendendo por tal a reintegração de Portugal na História depois do período de decadência nacional a que a revolução de 28 de Maio e o consequente Estado Novo teria posto fim. Este, mais virado para um passado histórico ficaria patente nas imagens de castelos, ruínas e de outros vestígios e símbolos sagrados, cujo tempo, a memória e a imaginação carregavam de misticismo e verdade, e que impressos no papel ajudariam a reconstruir visualmente o Portugal mítico de outrora.

Porque já no século XX e com um novo aparato técnico e conceptual, é preciso voltar a frisar que, posteriormente a esta montagem cenográfica, as fotografias seriam ainda montadas em inúmeras fotorreportagens e fotomontagens. Narrativas internas mais imaginadas do que estruturadas ou programáticas foi nessas materializações imagéticas que se ensaiou, semanalmente, o país ideal, idílico, pacífico e apaziguador que se reclamava noutros meios e discursos e foi através delas que se instalou Portugal dentro da casa dos leitores. Esta insinuação na intimidade - editada ao sábado, em tempo livre e de lazer que a revista penetrava e habitava quotidianos de um modo consentido – foi o que *O Notícias Ilustrado* fez de mais perverso, especialmente na forma como levava um misto indistinto de informação, divertimento e educação, no modo como através de imagens exemplificava comportamentos, modos de estar e de agir, definia gostos e estabelecia referências culturais e políticas.

Para Além do Papel: Algumas Ideias e Outros Ensaios Cenográficos

⁶⁵⁹ Álvaro Garrido, «O Estado Novo e as Pescas – A Recriação Historicista de uma “Tradição Marítima Nacional”» in *Estados Autoritários e as suas Representações*, Imprensa da Universidade Coimbra, Coimbra, 2008, página 115.

⁶⁶⁰ Fernando Rosas, «O Salazarismo e o Homem Novo» in Torgal, Luís Reis (org.); Paulo, Heloísa (org.), *Estados Autoritários e as suas Representações*, Imprensa da Universidade Coimbra, Coimbra, 2008, página 33.

Em 1935, entre os inúmeros artigos sobre localidades, hábitos e tradições, publicou-se uma fotorreportagem intitulada «A Alegria das Esfolhadas» onde se mostrou uma sequência d'*As Pupilas do Senhor Reitor* (1935) como se se tratasse de um ritual autêntico de mulheres a esfolhar o milho e de danças tradicionais⁶⁶¹. Exemplo concreto da potencialidade de uma imagem quando descontextualizada e recontextualizada, esta reutilização de fotogramas para (re)construir realidades conforme a necessidade ou um propósito maior tornar-se-ia, de certa forma, paradigmático do método de trabalho do regime, ou melhor dizendo do S.P.N. / S.N.I., que fará o mesmo tanto para compôr painéis para exposições como para conceber material de propaganda impresso.

Noutras páginas, tentou-se trabalhar a um nível mais profundo, ultrapassando a imagem fotográfica e montagem no papel para passar a uma intervenção directa sobre a realidade. Veja-se, por exemplo, um artigo de 1933 intitulado «Os paizes mais avançados do mundo defendem, como património de arte os trajos do povo! Portugal abandona-os», onde se avança, pela primeira vez, com a ideia de redesenhar os trajes populares. Em breves linhas a abordagem é clarificada:

Os países que se prezam de possuir em alta escala um espírito de progresso e da cultura apuram continuamente e mantêm, como alto património de tradição e de arte, o traje regional. Ele é uma graciosa forma de ternura pelas épocas passadas, uma forma de expansão do culto nacionalista, de afirmação rática, de bom gosto e de decoração rural. Além disso tudo é um atractivo turístico formidável. Antes uma aldeia característica e “atrasada” do que uma vila pretensiosa.

Entre nós, os trajos regionais estão sendo varridos e substituídos por fatos cheios de banalidade. A última Feira das Mercês, que era um frizo admirável de costumes pitorescos, de trajos característicos dos saloios – é hoje um aglomerado inexpressivo de camionetas e de macacos de ganga.

O “barrete saloio” substitui-se pelo boné à inglesa e as raparigas, em vez de lenço, tem a boina à Clara Bow – mas tudo com um ar “pires” e ridículo que, se elas o soubessem, prefeririam mil vezes o lenço e o xaile que as mães usavam!

Esperamos, em breve, iniciar uma obra de educação e de cultura no sentido da dignificação do traje tradicional português e para isso contamos já com o apoio de iminentes figuras das nossas artes e letras que ao problema querem prestar a sua atenção.⁶⁶²

De subtítulo «O nosso jornal iniciará, em breve, uma acção tendente ao seu apuramento e manutenção», neste artigo estabelecia-se o traje como elemento de

⁶⁶¹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 343, Lisboa, 6 de Janeiro de 1935.

⁶⁶² *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 280, Lisboa, 22 de Outubro de 1933.

identidade de uma região, com uma carga psicológica adjacente que, por um lado, devia ser preservado e que, por outro, deveria ser trabalhado artisticamente. Além de que, dessa forma, pondo o “pictorialismo ao serviço da etnografia”, entendiam que se poderia fazer frente aos cosmopolitanismos que diziam afectar negativamente a tradição. Assim, redesenhando ou estilizando os trajes definiriam os traços ditos característicos tornando estáticas as dinâmicas inerentes às práticas populares.



Fig. 349. «Os países mais avançados do mundo defendem, como património de arte os trajes do povo! Portugal abandona-os» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 280, Lisboa, 22 de Outubro de 1933.

Foi com essa auto-imposta missão de trabalho da imagem do país e dos seus habitantes que *O Notícias Ilustrado* entrevistou sobre as localidades e espaços públicos, ainda antes do regime, em exercícios de cenografia a que o S.P.N. daria, posteriormente, continuidade. Como mencionámos anteriormente, quando nos detemos sobre a abordagem da revista a Lisboa, houve um envolvimento directo quer do director quer de muitos dos seus colaboradores em eventos que decorreram nas ruas da cidade - caso das Marchas Populares e das Festas da Cidade sobre o qual deter-nos-emos no capítulo III -, mas também uma atenção cuidada sobre os desenvolvimentos da cidade, em chamadas de atenção, apontamentos e até campanhas de melhoramento, como então lhes chamavam.

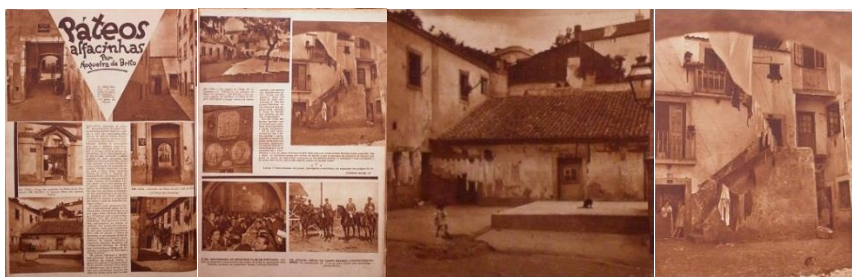


Fig. 350-352. Ferreira da Cunha (fot.), Nogueira de Brito, «Pátios Alfacinhas» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 161, Lisboa, 12 de Julho de 1931.

Esta preocupação com o funcionamento e, sobretudo, com a imagem da cidade surge, pela primeira vez, num artigo sobre os “pátios alfacinhas” de Alfama, Alcântara e Xabregas onde se relata a “pobreza suja” do pitoresco e se descreve verbalmente os

seus residentes como “a manifestação sórdida do amontoado soez que a miséria engendrou”⁶⁶³. A este seguiram-se outros artigos e, em 1932, o discurso que outrora acarinhava, ou louvava até, o tradicional, o caricato, o que era típico do povo, com um interesse quase antropológico, passa a considerar parte do que vê e mostra, como uma vergonha. “É preciso acabar com os aspectos miseráveis da capital portuguesa”, imploravam apontando o dedo às carroças que circulavam pela cidade, às tabernas com “cheiro acre a mau azeite”, à roupa nos estendais, à “decoração de peças íntimas de vestuário” e “velhos lençóis esburacados, cuecas com fundilhos e toalhas de mesa onde as nódoas de vinho e café, persistentemente, desenham fantasiosos arquipélagos”. Não foram só os “pés descalços”, os “bosselências” e os “chão ordens” que foram criticados. Também as novas classes com a “harmonia das construções entregues a mestre-de-obras rotineiros” e a «propagação dos “chalés” particulares» nas Avenidas Novas foram alvo de crítica⁶⁶⁴.



Fig. 353-355. «É preciso acabar com os aspectos miseráveis da capital portuguesa» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 186, Lisboa, 3 de Janeiro de 1932.

Fig. 356. Repórter Zero, «São infectos os locais de Lisboa de onde partem as camionettes de carreira» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 245, Lisboa, 19 de Fevereiro de 1933.

Fig. 357. «Protesto! A epiderme de Lisboa tem chagas que é preciso curar» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 333, Lisboa, 28 de Outubro de 1934.

No ano seguinte, 1933, já em Estado Novo, as preocupações da revista com a imagem, primeiro da cidade, depois do país, começam a acentuar-se. É nessa altura que se publica uma fotorreportagem assinada pelo Repórter Zero sobre os locais de onde partem as camionetas, com desenhos e fotografias onde se vê a Gare da Rua Martim Moniz, a “gare barafunda” da Rua da Palma, a “ex-estalagem do Regedor ou Gare Palace do Beco do Forno”, todas descritas como “infectos e vergonhosos”, “verdadeiros focos imundos de imoralidade e porcaria” e onde não se esquece as “negociantes de amor” das Atafonas, que esperavam quem chegasse⁶⁶⁵. A par desta fotorreportagem, na série de artigos *Turismo*, Z.Z. assina um intitulado «Taberna, Carroça & C^a» sobre a nova lei do ruído em espaços públicos e onde, relativamente aos pregões das varinas,

⁶⁶³ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 161, Lisboa, 12 de Julho de 1931.

⁶⁶⁴ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 186, Lisboa, 3 de Janeiro de 1932.

⁶⁶⁵ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 245, Lisboa, 19 de Fevereiro de 1933.

mesmo não gostando, afirma a sua necessidade dado que animam a rua e confererem pitoresco à cidade. «Lisboa tem já em si o ar dum “magno” funeral de primeira classe», ironizava, “com a nova postura ficará, por excelência, a capital muda”. Além disso, o autor aproveita também o artigo para centrar-se nos aspectos “visuais” que decoravam a cidade, como “a carroça, a taberna e a roupa estendida”. “A nossa taberna é imunda, negra, sórdida”, escrevia,

mas a carroça de Lisboa é especial. Estaciona nos locais mais centrais. Atravessa as principais praças públicas. Suspende o trânsito, congestiona as ruas, dá à cidade um aspecto pobre e antiquado, suja os pavimentos, deteriora os asfaltos e nas calçadas ingremes dá o espectáculo desumano do castigo exagerado dos animais.

Sobre a roupa estendida, que seria um assunto ao qual se voltaria na revista, brincava relatando que “estendem-se peúgas nas sacadas do Parlamento, nas ruínas do Carmo, nas janelas da Penitenciária, no claustro da Sé e – cúmulo dos cúmulos – até no torreão monumental da Bolsa de Lisboa”. Z.Z. não se esquece também das Avenidas Novas com os seus “tapumes de aspecto imundo que desmancham totalmente o conjunto estético que é preciso defender”⁶⁶⁶.

Na semana seguinte foca nos locais onde se canta e ouve fado. Descreve o cenário - “senhora de óculos, num décor de sala de assembleia e acompanhada por dois senhores guitarristas com ares de 1º e 2º secretário, enquanto os circunstantes tasquinham tremoços, sentimentos e lançam o seu arrote de cerveja à mistura” - para reclamar “que alguém, com a noção de espectáculo indispensável, ponha em cena o fado”, “com carácter, com aspecto, com bom gosto, com brilho, e numa palavra: com espírito europeu”⁶⁶⁷. Ao contrário dos outros aspectos estas não seriam uma preocupação de António Ferro, que ignoraria deliberadamente esta música em benefício do folclore.

Semanas depois o mesmo repórter escrevia sobre o que o estrangeiro vê quando desembarca e passa duas horas em Portugal. A saber, artigos turísticos feitos na Alemanha, Suíça e França; uma vendedora de tremoços e laranjas no chão; dois miúdos a vender lotaria; *chauffeurs* com tarifa máxima; um largo com uma palmeira e “nem uma flor”; uma florista “morena, deformada pelo seu estado, de chinelas, oferece um ramo de cravos secos do sol”; e o Parque Eduardo VII ou “o morro à espera do parque”.

⁶⁶⁶ Z. Z., «Taberna, Carroça & Cª» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º253, Lisboa, 16 de Abril de 1933.

⁶⁶⁷ Z.Z., «Fado» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º254, Lisboa, 23 de Abril de 1933.

Acrescentava ainda apontamentos como o estado do pavimento e a roupa nos estendais. Noutro sentido, elogiava a Avenida 24 de Julho, a nova Estação do Cais-do-Sodré, o jardim de Santos e o Terreiro do Paço, acrescentando que eram estas as obras da ditadura⁶⁶⁸. Por tudo isto, reclama mais tarde que “é anti-propaganda trazer turistas a Portugal enquanto o turismo não seja uma indústria organizada”⁶⁶⁹.

No ano seguinte, 1934, é Leitão de Barros quem assina uma série de artigos explicitamente intitulada «Problemas e Aspectos da Cidade» onde foca sobre algumas intervenções da Câmara Municipal de Lisboa, caso do “Empréstimo do Embelezamento de Lisboa”⁶⁷⁰, sobre a publicidade nas ruas de Lisboa, mais precisamente sobre os cartazes e letreiros luminosos, sobre o estado do pavimento e do castelo de São Jorge, fixando a sua profunda preocupação com a imagem de da cidade tanto para os lisboetas como para os estrangeiros. Acrescente-se os problemas de trânsito, o do estado das entradas da cidade, daquilo que “não funciona” em Lisboa e a falta de um arquivo e de um museu municipal⁶⁷¹.

Com uma preocupação cívica que se cruza constantemente com uma preocupação estética todas estas, e muitas mais, críticas são então complementadas com uma série de propostas no sentido de resolver esses problemas; soluções quase sempre contornos cenográficas, e onde raramente se atende às causas. Por exemplo, depois de vários artigos sobre árvores, flores e jardins de Lisboa⁶⁷², em 1933, ainda na série “Turismo”, Z.Z. assina um intitulado «Flores e Frutas» onde, entendendo Lisboa como “uma cidade pobre mas pitoresca e cheia de carácter”, sugere que se “embeleze as avenidas principais” e que se “enfeite de flores” para valorizar a cidade do “ponto de

⁶⁶⁸ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 256, Lisboa, 7 de Maio de 1933. Umas semanas antes já se tinha publicado uma foto-reportagem a denunciar «o que vê um turista quando desembarca em Lisboa» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 223, Lisboa, 18 de Setembro de 1932.

⁶⁶⁹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 259, Lisboa, 28 de Maio de 1933.

⁶⁷⁰ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 303, Lisboa, 1 de Abril de 1934.

⁶⁷¹ Sobre problemas de trânsito ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 189, Lisboa, 24 de Janeiro de 1932; n.º 209, Lisboa, 12 de Junho de 1932; n.º 329, Lisboa, 30 de Setembro de 1934; n.º 332, Lisboa, 21 de Outubro de 1934; n.º 338, Lisboa, 2 de Dezembro de 1934; n.º 339, Lisboa, 9 de Dezembro de 1934. Sobre o acesso à Estação do Rossio ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 157, Lisboa, 14 de Junho de 1931; n.º 298, Lisboa, 25 de Fevereiro de 1934. Sobre o que “não funciona” em Lisboa ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 347, Lisboa, 3 de Fevereiro de 1935. Sobre o Parque Eduardo VII ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 211, Lisboa, 26 de Junho de 1932. Sobre o projecto de Cristino da Silva para o mesmo ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 228, Lisboa, 23 de Outubro de 1932. Sobre o problema das entradas da cidade ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 328, Lisboa, 23 de Setembro de 1934. Sobre falta de um arquivo e de um museu municipal ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 305, Lisboa, 15 de Abril de 1934; n.º 306, Lisboa, 22 de Abril de 1934; n.º 328, Lisboa, 23 de Setembro de 1934.

⁶⁷² Sobre as árvores de Lisboa ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 127, Lisboa, 16 de Novembro de 1930; n.º 284, Lisboa, 19 de Novembro de 1933. Sobre os jardins ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 150, Lisboa, 26 de Abril de 1931; n.º 189, Lisboa, 24 de Janeiro de 1932; n.º 230, Lisboa, 6 de Novembro de 1932. Em 1933, na série “Turismo”, Leitão de Barros escreve sobre “as árvores, os jardins e os parques” em resposta a um artigo de Adelino Mendes publicado n.º *O Século* sobre a “decapitação sistemática das árvores de Lisboa”. Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 283, Lisboa, 12 de Novembro de 1933. No número seguinte volta-se ao assunto com uma página sobre as árvores de Lisboa. Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 284, Lisboa, 19 de Novembro de 1933. Na série de artigos sobre problemas e aspectos da cidade de Lisboa, Leitão de Barros volta ao assunto com o artigo «Flores e Ervas» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 306, Lisboa, 22 de Abril de 1934.

vista turístico”. Mas também, como faz questão de chamar a atenção, para disfarçar “o fedor a desinfetante do hospital” que se sentia no Jardim da Estrela⁶⁷³.

É também nesse ano de 1933 que Leitão de Barros escreve uns “apontamentos para a C.M.L.” onde expressa a necessidade “dum alto organismo estético que superintenda e resolva todos os casos que interessa ao aspecto da cidade”⁶⁷⁴. Este “organismo estético” não é constituído mas o S.P.N. do seu colega e amigo tomaria os assuntos em mãos, resolvendo-os pelo menos aparentemente, por vezes requisitando os serviços do próprio realizador, adoptando as ideias e soluções aqui levantadas.

Além do Secretariado, o director d’*O Notícias Ilustrado*, olissipógrafo amador, ao longo das décadas seguintes desenvolve uma série de acções com vista ao melhoramento da cidade, dos quais se deve destacar a constituição, em 1936, do *Grupo de Amigos de Lisboa*, juntamente com Gustavo de Matos Sequeira, com o vereador e futuro presidente substituto da C.M.L. Luís Pastor de Macedo (1901-1971), com o jornalista Norberto de Araújo, com também jornalista e historiador Rocha Martins (1879-1952), entre outros⁶⁷⁵. “Alheio a credos religiosos e políticos” este tinha como objectivos:

- a) Contribuir para o estudo e soluções dos problemas de urbanismo e expansão de Lisboa;
- b) Defender o património artístico, monumental e documental olisiponense;
- c) Criar, por todos os meios ao alcance dos sócios opinião pública que reforce a acção colectiva do Grupo e estímulo que desenvolva o gosto pelos assuntos que interessam à capital do país e seus arredores;
- d) Dar o seu concurso, sempre que lhe seja pedido, a instituições oficiais e particulares que se ocupem da administração, da defesa, e do progresso expansivo de Lisboa.⁶⁷⁶

Mais tarde, em 1944, realizaria um documentário intitulado *Lisboa e os Problemas do seu Acesso*, encomendado pelo Ministério das Obras Públicas cujo título

⁶⁷³ Z. Z., «Flores e Frutas» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º253, Lisboa, 16 de Abril de 1933.

⁶⁷⁴ Leitão de Barros, «Apontamentos para a C.M.L.» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º289, Lisboa, 24 de Dezembro de 1933.

⁶⁷⁵ Acrescente-se a estes, como Comissão Organizadora do Grupo Amigos de Lisboa, Alberto Mac-Bride, Álvaro Maia, Augusto Vieira da Silva, Eduardo Neves, Eugénio Mac-Bride, João Pinto de Carvalho (Tinop), José Pereira Coelho, Levy Marques da Costa, e Mário de Sampaio Ribeiro de acordo com *Grupo Amigos de Lisboa – Estatutos*, Lisboa, 1936. Para lista completa dos membros até à data de Dezembro de 1937 ver *Olisipo – Boletim do Grupo Amigo de Lisboa*, n.º 1, Lisboa, Janeiro de 1938. Consultar ainda <http://www.amigosdelisboa.com>.

⁶⁷⁶ Artigo 2º dos estatutos aprovados pelo Governo Civil de Lisboa em 22 de Julho de 1936, transcritos em *Grupo Amigos de Lisboa – Estatutos*, Grupo Amigos de Lisboa, Lisboa, 1936, páginas 3 e 4. A primeira acção promovida pelo Grupo seria a Evocação do Café Martinho, a 26 de Dezembro, com festa e catalogo respectivo publicado. Ver *Evocação do Café Martinho*, Grupo Amigos de Lisboa / Imprensa Libânio da Silva, Lisboa, 1936. A esta seguir-se-iam inúmeras actividades, incluindo a edição de uma revista, a *Olisipo*, que se prolongam até aos dias de hoje. O Grupo de Amigos de Lisboa procurou também envolver-se em assuntos camarários enviando propostas para a resolução de problemas. Veja-se a título de exemplo *A Urbanização de Lisboa – Representação entregue à excelentíssima Camara Municipal pelo Grupo de Amigo de Lisboa*, Grupo Amigos de Lisboa, Lisboa, 1938.

é claro quanto ao conteúdo e, na década de 50 e 60, já relativamente afastado do poder assinaria *Os Corvos*, uma coluna mordaz sobre as vidas na cidade, publicada regularmente no *Diário de Notícias* que mais tarde passa a rubrica do programa da Rádio Renascença, *23ª Hora*.

Voltando ao *O Notícias Ilustrado*, através da revista Leitão de Barros propôs também algumas medidas como foi o caso da colocação de letreiros com os nomes das ruas feitos com azulejos e molduras trabalhadas⁶⁷⁷. Esta ideia concretizar-se-ia sete anos depois, substituindo os anteriores “letreiros pelintras, reles, miseráveis, letreiros de caixote”⁶⁷⁸, e veria continuidade na “sinalização artística das estradas” que acaba por ser levada avante pelo Automóvel Club de Portugal⁶⁷⁹. Outra das iniciativas de grande fôlego da revista foi a do Hotel Modelo. Mais uma ideia apropriada por Leitão de Barros de um molde estrangeiro, esta iniciativa foi registada em artigos semanais que cobriam não só as diversas fases de concepção, desde a maqueta aos cartazes, com também a sua viagem, sob a forma de carruagem, pelo país⁶⁸⁰. Esta campanha, apoiada pelo Conselho Nacional de Turismo, como refere a historiadora Margarida Acciaiuoli (n. 1948) no seu livro sobre António Ferro, vinha da “necessidade de modernizar os equipamentos hoteleiros” e resultaria em oito projectos de hotéis concebidos por jovens arquitectos, que a “desmesurada ambição” tornaria inviável⁶⁸¹.



Fig. 358. «O nosso jornal e o turismo» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º268, Lisboa, 30 de Julho de 1933.

Fig. 359. «A grande exposição do Hotel Modelo» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º274, Lisboa, 10 de Setembro de 1933.

Fig. 360; 361. «A exposição do Hotel Modelo» (artigo e pormenor) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º277, Lisboa, 1 de Outubro de 1933.

Fig. 362. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 279, Lisboa, 15 de Outubro de 1933, contracapa.

⁶⁷⁷ *O Notícias Ilustrado*, Série I, n.º10, Lisboa, 19 de Agosto de 1928.

⁶⁷⁸ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 350, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1935.

⁶⁷⁹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º282, Lisboa, 5 de Novembro de 1934.

⁶⁸⁰ Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 267, Lisboa, 23 de Julho de 1933; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º268, Lisboa, 30 de Julho de 1933 ao *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º286, Lisboa, 3 de Dezembro de 1933. Sobre as maquetas ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º274, Lisboa, 10 de Setembro de 1933. Sobre os cartazes ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º277, Lisboa, 1 de Outubro de 1933. Sobre a campanha publicitária ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º281, Lisboa, 29 de Outubro de 1933; n.º282, Lisboa, 5 de Novembro de 1933; n.º283, Lisboa, 12 de Novembro de 1933; n.º286, Lisboa, 3 de Dezembro de 1933.

⁶⁸¹ Acciaiuoli, Margarida, *António Ferro – A Vertigem da Palavra*, Lisboa, Bizâncio, 2013, páginas 279 e 280.



Fig. 363. «A exposição do Hotel Modelo organizada pelo nosso jornal percorrerá todo o país» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º281, Lisboa, 29 de Outubro de 1933.

Fig. 364. «A viagem do vagon do Hotel Modelo» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º286, Lisboa, 3 de Dezembro de 1933.

Fig. 365. «A viagem do vagon do Hotel Modelo» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º288, Lisboa, 17 de Dezembro de 1933.

Apesar da iniciativa ter falhado, percebia-se aí a relação, ou mesmo o comprometimento, da revista e de Leitão de Barros com o turismo, tomando como sua essa missão de levar Portugal aos portugueses. De resto, de há algum tempo a essa parte que vinha a trabalhar sobre o assunto em artigos sobre regras de conduta e de apresentação em equipamentos turísticos⁶⁸². Estas ideias, de certa forma, acabariam por ter continuidade no trabalho do S.P.N. / S.N.I., com as suas pousadas⁶⁸³ e na Campanha do Bom Gosto impulsionada pela revista *Panorama* (1ª série, 1941-1949), como salienta a referida historiadora⁶⁸⁴. O turismo continuaria a ser uma preocupação de Leitão de Barros ao longo da sua vida, como uma conferência «A Arte de Bem Receber Toda a Gente», proferida em 1961 no *I Colóquio Nacional de Turismo*, é exemplo. No entanto, e curiosamente, é aí que, entre outros apontamentos, ironiza as imagens que outrora concebeu e trabalhou, descrevendo-os como “atractivos profundos, que não correspondem exactamente à vida dos Portugueses”⁶⁸⁵. Tinham-se passado 30 anos sobre estas ideias, 20 anos sobre as suas realizações. Os enquadramentos e pontos de vista, da parte do realizador, eram outros. Do regime, eram os mesmos. Estagnado e recusando a actualizar-se, tudo continuaria na mesma, como se fosse 1940.

⁶⁸² Ver a série “Turismo” publicada entre *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 254, Lisboa, 23 de Abril de 1933 e *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º259, Lisboa, 28 de Maio de 1933. Sanches de Castro assina o primeiro artigo em que escreve sobre a decoração do quarto de hotel de forma a torná-los europeus in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 254, Lisboa, 23 de Abril de 1933. No número seguinte escreve sobre Festas no Estoril, a “falta de animação, vida elegante, alegria, luz, divertimento, festas e conforto social” que se vive nessa localidade durante o inverno e a necessidade de «criar no Estoril “locais” vários» e mais lojas *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 255, Lisboa, 30 de Abril de 1933. No mesmo número publicam um artigo sobre mesa de hotel e cozinha regional e no seguinte, sobre a cave do hotel in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º256, Lisboa, 7 de Maio de 1933. Além dos artigos sobre Lisboa a que atrás nos referimos, escreveu-se ainda sobre o Hotel Aviz, “uma obra nacional” como descreve Leitão de Barros, que assina o artigo, um “admirável e patriótico empreendimento”, “uma preocupação nacionalista, de culto do passado, de propaganda patriótica, de cachet histórico” “o arquitecto e os construtores são portugueses” in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º270, Lisboa, 13 de Agosto de 1933. Os hotéis portugueses mereceram algum destaque ao longo da segunda série e foram vistas as “modernas instalações do Salus Hotel” in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º3, Lisboa, 1 de Julho de 1928; a fachada do Hotel Paris, no Estoril *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º11, Lisboa, 26 de Agosto de 1928; o Hotel Boavista nas Azenhas do Mar e Hotel do Bussaco in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º109, Lisboa, 13 de Julho de 1930; o Hotel Miramar em Santa Cruz in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º111, Lisboa, 27 de Julho de 1930; e a inauguração do Palace Estoril in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º117, Lisboa, 7 de Setembro de 1930.

⁶⁸³ São inclusivamente propostos “hotéis característicos e regionais” pelo país. Ver Sanches de Castro, «É anto-propaganda trazer turistas a Portugal enquanto o turismo não for uma indústria organizada» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º259, Lisboa, 28 de Maio de 1933, página 3.

⁶⁸⁴ Ver capítulo “A Campanha do Bom Gosto” in Acciaiuoli, Margarida, *António Ferro – A Vertigem da Palavra*, Lisboa, Bizâncio, 2013, pp. 235-311.

⁶⁸⁵ Leitão de Barros, «A Arte de Bem Receber Toda a Gente», conferência proferida in *I Colóquio Nacional de Turismo*, 1961.

1.4.2. A Montagem de um novo Estado

Em anos de novas ideias e ideologias, de desenvolvimentos políticos e sociais e, sobretudo, porque se assistia à formação de um Estado Novo, *O Notícias Ilustrado* acompanhou, registou e divulgou as suas obras e manobras. Voltando aos artigos, fotorreportagens e actualidades, e começando com o levantamento das comemorações, não existindo ainda um calendário definido pelo regime, foram registadas as mais diversas efemérides e respectivos eventos. Como tal, viu-se nas suas páginas fotografias das comemorações do 31 de Janeiro, do 9 de Abril, do 14 de Agosto, do 5 de Outubro e do 1 de Dezembro, assim como a comemoração do 18º aniversário da proclamação da República e das Comemorações do Armistício⁶⁸⁶. Estas, tal como mostradas, pouco se diferenciaram entre si, consistindo em desfiles de militares nas principais artérias da cidade de Lisboa, sem brilho nem público. Em 1932 começou-se também a comemorar o 28 de Maio. Nesse ano viram-se fotos de um desfile em Lisboa, no Saldanha e na Avenida da República, mais uma vez sem quase ninguém a assistir⁶⁸⁷. Ao longo dos anos seguintes esta comemoração vai ganhando maiores dimensões e impacto, decorrendo, inclusivamente, noutras localidades do país⁶⁸⁸. Além destes eventos destacou-se a concepção e inauguração de monumentos, como o ao Marquês de Pombal, em Lisboa, o Monumento a Gonçalo Zarco, o Monumento a João de Deus, os vários dedicados aos Mortos da Grande Guerra, assim como o (im)possível Monumento ao Infante D. Henrique em Sagres, sobre o qual deter-nos-emos no capítulo III, entre outros⁶⁸⁹.

⁶⁸⁶Sobre as comemorações do 31 de Janeiro ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º139, Lisboa, 8 de Fevereiro de 1931. Sobre as comemorações do 9 de Abril ver *O Notícias Ilustrado*, Série I, n.º3, Lisboa, 1 de Julho de 1928; *O Notícias Ilustrado*, Série I, n.º4, Lisboa, 8 de Julho de 1928; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º44, Lisboa, 14 de Abril de 1929; n.º 45, Lisboa, 21 de Abril de 1929; n.º149, Lisboa, 19 de Abril de 1931; n.º201, Lisboa, 17 de Abril de 1932; n.º253, Lisboa, 16 de Abril de 1933; n.º304, Lisboa, 8 de Abril de 1934; n.º305, Lisboa, 15 de Abril de 1934; n.º357, Lisboa, 14 de Abril de 1935. Sobre o 14 de Agosto ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º10; n.º375, Lisboa, 18 de Agosto de 1935. Sobre as comemorações do 5 de Outubro ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º122, Lisboa, 12 de Outubro de 1930; n.º173, Lisboa, 4 de Outubro de 1931; n.º226, Lisboa, 9 de Outubro de 1932; n.º278, Lisboa, 8 de Outubro de 1933; n.º331, Lisboa, 14 de Outubro de 1934. O 5 de Outubro de 1910 foi também mostrado em fotografias de época assinadas por Franco in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º69, Lisboa, 6 de Outubro de 1929. Sobre as comemorações do 1º de Dezembro ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º130, Lisboa, 7 de Dezembro de 1930; n.º234, Lisboa, 4 de Dezembro de 1932. Sobre a comemoração do 18º aniversário da proclamação da República ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º18, Lisboa, 14 de Outubro de 1928. Sobre as Comemorações do Armistício ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º23, Lisboa, 18 de Novembro de 1928.

⁶⁸⁷*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 208, Lisboa, 5 de Junho de 1932

⁶⁸⁸Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º259, Lisboa, 28 de Maio de 1933; n.º260, Lisboa, 4 de Junho de 1933; n.º312, Lisboa, 3 de Junho de 1934; n.º 364; Lisboa, 2 de Junho de 1935.

⁶⁸⁹Sobre o monumento ao Marquês do Pombal ver *O Notícias Ilustrado*, Série I, n.º9, Lisboa, 12 de Agosto de 1928; n.º 296, Lisboa, 11 de Fevereiro de 1934. Sobre o Monumento a Gonçalo Zarco ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º21, Lisboa, 4 de Novembro de 1928. Sobre o Monumento a João de Deus ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 93, Lisboa, 23 de Março de 1930; n.º 126, Lisboa, 9 de Novembro de 1930. Sobre os Monumentos aos Mortos da Guerra ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 10, Lisboa, 19 de Agosto de 1928; assim como maquetas de Macário Rocha Diniz in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 12, Lisboa, 2 de Setembro de 1928; a versão para Lamego in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 65, Lisboa, 8 de Setembro de 1929; a concebida por Ruy Roque Gameiro para Abrantes in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 50, Lisboa, 26 de Maio de 1929 e *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º174, Lisboa, 11 de Outubro de 1931. O monumento aos Mortos da Guerra que se ergue em Lisboa é alvo de notícias e foto-reportagens in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º179, Lisboa, 15 de Novembro de 1931; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º180, Lisboa, 22 de Novembro de 1931; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º181, Lisboa, 29 de Novembro de 1931. A que se inaugura em Coimbra é



Fig. 366. “A continência do Chefe de Estado no 1º de Dezembro” in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 78, Lisboa, 8 de Dezembro de 1929.

Fig. 367. «A comemoração do 1º de Dezembro em Lisboa» (pormenor) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º130, Lisboa, 7 de Dezembro de 1930.

Fig. 368. Ferreira da Cunha (fot.), José Mesquita (fot.), «O 5 de Outubro foi comemorado em todo o país» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º174, Lisboa, 11 de Outubro de 1931.



Fig. 369. Ferreira da Cunha (fot.), «A comemoração do 28 de Maio» (pormenor) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 208, Lisboa, 5 de Junho de 1932.

Fig. 370. «5 de Outubro» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º278, Lisboa, 8 de Outubro de 1933, capa.

Fig. 371. Salazar Dinis (fot.), Foto Notícias (fot.), «As comemorações do 28 de Maio» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º260, Lisboa, 4 de Junho de 1933.

Já em anos de Estado Novo, o evento que mereceu maior atenção foi a *Exposição Colonial do Porto*, organizada em 1934 por Henrique Galvão. Logo descrita como “a grande afirmação de soberania do Império Português”, esta foi acompanhada desde a sua apresentação, passando pela preparação e abertura, até ao seu encerramento, incluindo as suas actividades paralelas⁶⁹⁰. Neste âmbito noticiaram-se as visitas de Salazar, mas também dos alunos do Colégio Militar e Instituto de Odivelas, e foi ainda escrito um artigo sobre o “efeito além fronteira da Exposição”⁶⁹¹. Todas estas reportagens foram acompanhadas por fotografias de um exotismo idílico e ideológico, geralmente da autoria de José Mesquita e Domingos Alvão, algumas delas

noticiada in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 214, Lisboa, 17 de Julho de 1932. Sobre o monumento para Sagres ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 243, Lisboa, 5 de Fevereiro de 1933; n.º 244, Lisboa, 12 de Fevereiro de 1933. Sobre o Monumento à Rainha D. Leonor nas Caldas ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º114, Lisboa, 17 de Agosto de 1930; n.º380, Lisboa, 22 de Setembro de 1935. Sobre o Monumento a Ataíde Oliveira em Loulé ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º115, Lisboa, 24 de Agosto de 1930. Sobre o Monumento à Guerra Peninsular ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 240, Lisboa, 15 de Janeiro de 1933. Além dos monumentos para Portugal Continental foi ainda dado destaque ao Grande Concurso de Escultura para Monumento de Luanda in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º87, Lisboa, 9 de Fevereiro de 1930 e *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º90, Lisboa, 2 de Março de 1930. Sobre o Monumento a Ferreira do Amaral para Macau ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 362, Lisboa, 19 de Maio de 1935. Sobre a “Estátua Moderna” simbolizando o predomínio colonial português em Lourenço Marques ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 321, Lisboa, 5 de Agosto de 1934.

⁶⁹⁰Sobre a preparação da Exposição Colonial do Porto ver: *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 296, Lisboa, 11 de Fevereiro de 1934; n.º307, Lisboa, 29 de Abril de 1934; n.º310, Lisboa, 20 de Maio de 1934; n.º311, Lisboa, 27 de Maio de 1934; n.º312, Lisboa, 3 de Junho de 1934. Sobre a sua abertura ao público ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 314, Lisboa, 17 de Junho de 1934; n.º 315, Lisboa, 24 de Junho de 1934. Sobre o encerramento da exposição ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º329, Lisboa, 30 de Setembro de 1934; n.º330, Lisboa, 7 de Outubro de 1934.

⁶⁹¹*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 323, Lisboa, 19 de Agosto de 1934. Sobre a visita de Salazar à exposição ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º327, Lisboa, 16 de Setembro de 1934. Sobre a visita dos alunos do Colégio Militar e Instituto de Odivelas ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º316, Lisboa, 1 de Julho de 1934.

posteriormente compilados em álbum⁶⁹².

Além desta exposição foi dado destaque à participação de Portugal em exposições estrangeiras. A *Exposição de Sevilha*, foi referenciada de forma regular, desde a apresentação dos projectos para o Pavilhão de Portugal, à sua construção, passando pelas pinturas expostas e até os seus portões; foi tema de uma crónica intitulada «Zé Maria em Sevilha»; e foram ainda homenageados os arquitectos responsáveis, os irmãos Rebello de Andrade⁶⁹³. A participação na *Exposição Colonial de Paris* foi motivo de capa e de uma reportagem de duas páginas com fotografias de Salazar Diniz⁶⁹⁴. Além disso, foi noticiada a participação dos artistas portugueses Abel Manta, Ruy Roque Gameiro, Henrique Moreira e Lino António⁶⁹⁵, que vêm as suas obras reproduzidas, assim como os projectos arquitectónicos de Raul Lino, Rebello de Andrade e Carlos Ramos⁶⁹⁶. Houve ainda referência à *Exposição de Lembrança Portuguesa* que ocorreu em Itália em 1929, à presença portuguesa na *Exposição de Barcelona* também nesse ano, na *Exposição Colonial Internacional da Antuérpia* de 1929, na *Exposição de Chicago* de 1933, na *Feira Internacional de Amostras do Rio de Janeiro* em 1934 e na *Exposição de Bruxelas* e na *Feira de Lyon*, ambas em 1935⁶⁹⁷.

Actores Principais, Secundários e Figurantes

Foi sobretudo em capas e contracapas que se deram a conhecer as elites e classes dirigentes e culturais do país. Sem programa ou critério a não ser o de estimular o culto da personalidade ou de criar futuras estrelas, misturaram-se políticos, actores, poetas e outros, em retratos que ocupavam a página na sua totalidade e que, simultaneamente, monumentalizavam o retratado e estabeleciam o (primeiro) “contacto

⁶⁹² Galvão, Henrique (org.); Alvão, Domingos (fot.), *Álbum Fotográfico da 1ª Exposição Colonial Portuguesa*, Porto, Litografia Nacional, 1934. Em 2001 o Centro Português de Fotografia edita outro álbum sobre a Exposição Colonial onde se volta a recorrer às fotografias de Domingos Alvão. Ver Serén, Maria do Carmo (int.), *A Porta do Meio Exposição Colonial de 1934 - Fotografias da Casa Alvão*, Porto, Centro Português de Fotografia, 2001. As fotografias de José Mesquita foram publicadas in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 317, Lisboa, 8 de Julho de 1934. As fotografias de Domingos Alvão foram publicadas in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 318, Lisboa, 15 de Julho de 1934. Veja-se ainda a contracapa *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 322, Lisboa, 12 de Agosto de 1934.

⁶⁹³ Sobre a apresentação dos projectos ver *O Notícias Ilustrado*, Série I, n.º 0, Lisboa, sem data (17 de Março 1928). Sobre a construção do pavilhão ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 7, Lisboa, 29 de Julho de 1928. Sobre os quadros expostos ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 37, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1929. Sobre os seus portões ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 301, Lisboa, 18 de Março de 1934. «Zé Maria em Sevilha» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 50, Lisboa, 26 de Maio de 1929. Sobre a homenagem aos irmãos Rebello de Andrade ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 54, Lisboa, 23 de Junho de 1929.

⁶⁹⁴ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 159, Lisboa, 28 de Junho de 1931. Sobre a participação portuguesa ver ainda *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 157, Lisboa, 14 de Junho de 1931.

⁶⁹⁵ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 140, Lisboa, 15 de Fevereiro de 1931.

⁶⁹⁶ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 112, Lisboa, 3 de Agosto de 1930.

⁶⁹⁷ Sobre a *Exposição de Lembrança Portuguesa* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 47, Lisboa, 5 de Maio de 1929. Sobre a *Exposição de Barcelona* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 48, Lisboa, 12 de Maio de 1929. Sobre a *Exposição Colonial Internacional da Antuérpia* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 110, Lisboa, 20 de Julho de 1930. Sobre a *Exposição de Chicago* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 231, Lisboa, 13 de Novembro de 1932; n.º 259, Lisboa, 28 de Maio de 1933; n.º 269, Lisboa, 6 de Agosto de 1933. Sobre a *Feira Internacional de Amostras do Rio de Janeiro* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 330, Lisboa, 7 de Outubro de 1934. Sobre a *Exposição de Bruxelas* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 354, Lisboa, 24 de Março de 1935. Sobre a *Feira de Lyon* ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 355, Lisboa, 31 de Março de 1935.

com a multidão”⁶⁹⁸. Foi assim que se viu o rosto do Cardeal Patriarca D. António I (1842-1929), Júlio Dantas, do Coronel Vicente de Freitas e do General Ivens Ferraz, Marechal Gomes da Costa, do Cardeal Patriarca Manuel Gonçalves Cerejeira (1888-1977), do ex-presidente da República Teixeira Gomes (1860-1941), do poeta saudosista Teixeira de Pascoaes (1877-1952), do jornalista e director do *Diário de Notícias* Eduardo Schwalbach (1860-1946), do jornalista e olisipógrafo Norberto de Araújo, Luís Pastor de Macedo, Henrique Galvão e de Carlos Malheiro Dias⁶⁹⁹.

Com o título “cabeças de raça” viu-se, cronologicamente, o actor Chaby Pinheiro; um dos ditos poetas do regime António Correa d’Oliveira (1879-1960); o intelectual Francisco Homem Christo (1892-1928); o Coronel Silveira e Castro, legendado como “o homem que fez o milagre de Sevilha”, dado o seu papel na exposição que aí decorreu em 1929; Alfredo Roque Gameiro; António Ferro; Afonso Lopes Vieira; a actriz Adelina Abranches; o escritor Antero de Figueiredo (1866-1953); e Carlos Reis, o “mestre da pintura portuguesa”⁷⁰⁰. A par destes, como parte de uma suposta “campanha nacionalista”, publicaram-se ainda retratos dos “grandes valores modernos de Portugal”, os arquitectos Carlos Ramos, Pardal Monteiro e Cottinelli

⁶⁹⁸ Remetemos aqui para uma expressão e ideia de António Ferro inspirada no fascismo italiano em que reclama uma relação directa entre as classes dirigentes e as restantes. Esta é desenvolvida in Ferro, António; Salazar, António Oliveira (prefácio), *Salazar – O Homem e a sua Obra*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1933, página 83 e 84. Sobre o retrato como forma de monumentalização leia-se o que escreve Serguei Tret’iakov por volta dos anos d’*O Notícias Ilustrado*: “Naturally there was no room for movement. And within the portrait, it was the subjects dominant temperament that found expression over everything else. One could only speculate about the kind of ties that integrated him into society (...) the idealist portrait searched for the one moment that would express what was “universal and eternal” in the individual (...) this frozenness, this isolation from the surrounding environment, this reduction to a single face (and one that is captured in a most ineffectual posed expression at that) – all of this is also characteristic of the monument” in Sergei Tret’iakov, «From the Photo-Séries to Extended Photo-Observation» in *October*, n.º 118, Fall, 2006, página 72.

⁶⁹⁹ Cardeal Patriarca D. António I in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 2, Lisboa, 24 de Junho de 1928; n.º 61, Lisboa, 11 de Agosto de 1929; n.º 62, Lisboa, 18 de Agosto de 1929. Júlio Dantas in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 23, Lisboa, 18 de Novembro de 1928. Coronel Vicente de Freitas e do General Ivens Ferraz in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 57, Lisboa, 14 de Julho de 1929. O General Ivens Ferraz volta a aparecer, aí juntamente com Primo Rivera, na capa do *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 62, Lisboa, 18 de Agosto de 1929. Marechal Gomes da Costa in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 80, Lisboa, 22 de Dezembro de 1929. Cardeal Patriarca Manuel Gonçalves Cerejeira in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 76, Lisboa, 24 de Novembro de 1929; n.º 77, Lisboa, 1 de Dezembro de 1929; n.º 82, Lisboa, 5 de Janeiro de 1930; n.º 87, Lisboa, 9 de Fevereiro de 1930; n.º 337, Lisboa, 25 de Novembro de 1934. Teixeira Gomes in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 94, Lisboa, 30 de Março de 1930. Teixeira de Pascoaes in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 117, Lisboa, 7 de Setembro de 1930. Eduardo Schwalbach in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 119, Lisboa, 21 de Setembro de 1930; n.º 321, Lisboa, 5 de Agosto de 1934; n.º 343, Lisboa, 6 de Janeiro de 1935. Norberto de Araújo in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 124, Lisboa, 26 de Outubro de 1930; n.º 172, Lisboa, 27 de Setembro de 1931. Luís Pastor de Macedo in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 314, Lisboa, 17 de Junho de 1934. Henrique Galvão in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 322, Lisboa, 12 de Agosto de 1934. Carlos Malheiro Dias in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 350, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1935.

⁷⁰⁰ Chaby Pinheiro in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 39, Lisboa, 10 de Março de 1929. António Correa d’Oliveira in *O Notícias Ilustrado*, Série I, n.º 9, Lisboa, 12 de Agosto de 1928; n.º 43, Lisboa, 7 de Abril de 1929. Francisco Homem Cristo (filho) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 53, Lisboa, 16 de Junho de 1929. Antes disso, no primeiro número já tinha sido publicado um retrato in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 1, Lisboa, 17 de Junho de 1928. Francisco Homem Christo (pai) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 91, Lisboa, 9 de Março de 1930. Coronel Silveira e Castro in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 55, Lisboa, 30 de Junho de 1929. Alfredo Roque Gameiro in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 74, Lisboa, 10 de Novembro de 1929. António Ferro Fotografado por Silva Nogueira in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 94, Lisboa, 30 de Março de 1930. António Ferro aparece também in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 76, Lisboa, 24 de Novembro de 1929; n.º 278, Lisboa, 8 de Outubro de 1933. Afonso Lopes Vieira in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 136, Lisboa, 18 de Janeiro de 1931. Adelina Abranches in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 147, Lisboa, 5 de Abril de 1931. Antero de Figueiredo in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 198, Lisboa, 27 de Março de 1932. Carlos Reis in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 245, Lisboa, 19 de Fevereiro de 1933.

Telmo, assim como um dos “Valores Nacionais”, o então Ministro das Obras Públicas e Comunicações Duarte Pacheco (1900-1943), em fotografia de San Payo⁷⁰¹.



- Fig. 372. Chaby Pinheiroin *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 39, Lisboa, 10 de Março de 1929.
 Fig. 373. António Correa d'Oliveira in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 43, Lisboa, 7 de Abril de 1929.
 Fig. 374. Francisco Homem Christo (filho) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 53, Lisboa, 16 de Junho de 1929.
 Fig. 375. Coronel Silveira e Castroin *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 55, Lisboa, 30 de Junho de 1929.
 Fig. 376. Alfredo Roque Gameiroin *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 74, Lisboa, 10 de Novembro de 1929.
 Fig. 377. António Ferro in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 94, Lisboa, 30 de Março de 1930.
 Fig. 378. Afonso Lopes Vieirain *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 136, Lisboa, 18 de Janeiro de 1931.
 Fig. 379. António Oliveira Salazar in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 72, Lisboa, 27 de Outubro de 1929.
 Fig. 380. Francisco Homem Christo (pai) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 91, Lisboa, 9 de Março de 1930.
 Fig. 381. Adelina Abranchesin *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 147, Lisboa, 5 de Abril de 1931.
 Fig. 382. Antero de Figueiredo in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 198, Lisboa, 27 de Março de 1932.
 Fig. 383. Carlos Reis in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 245, Lisboa, 19 de Fevereiro de 1933..
 Fig. 384. Cottinelli Telmo in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 280, Lisboa, 22 de Outubro de 1933
 Fig. 385. Duarte Pacheco in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 303, Lisboa, 1 de Abril de 1934.
 Fig. 386. Henrique Galvão in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 322, Lisboa, 12 de Agosto de 1934
 Fig. 387. Carlos Malheiro Dias in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 350, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1935.

Eleito presidente da república a 25 de Março de 1928, Óscar Carmona (1869-1951) figurou imediatamente na capa d'*O Notícias Ilustrado*, voltando a aparecer com regularidade em capas e contracapas nos anos seguintes, sendo também uma presença constante em notícias de inaugurações e comemorações à qual atende⁷⁰². Merece um maior destaque aquando da constituição do Novo Governo, da sua viagem a Espanha e das visitas ao Sul e Norte de Portugal⁷⁰³.

Salazar e “A Tortura de ser Célebre”

⁷⁰¹ Carlos Ramosin *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 104, Lisboa, 8 de Junho de 1930. Pardal Monteiroin *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 108, Lisboa, 6 de Julho de 1930. Cottinelli Telmo in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 123, Lisboa, 19 de Outubro de 1930. Duarte Pacheco in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 303, Lisboa, 1 de Abril de 1934.

⁷⁰² General Óscar Carmona é capa d'*O Notícias Ilustrado*, Série I, n.º 2, Lisboa, 1 de Abril de 1928 e *O Notícias Ilustrado*, Série I, n.º 5, 22 de Abril de 1928. E ainda in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 13, Lisboa, 9 de Setembro de 1928; n.º 19, Lisboa, 21 de Outubro de 1928; n.º 72, Lisboa, 27 de Outubro de 1929; n.º 113, Lisboa, 10 de Agosto de 1930; n.º 306, Lisboa, 22 de Abril de 1934; n.º 349, Lisboa, 17 de Fevereiro de 1935. Este número inclui ainda uma fotoreportagem sobre os oito anos de governação de Óscar Carmona; n.º 359, Lisboa, 28 de Abril de 1935. Esta capa daria origem a uma página do álbum *Portugal 1934*. Para contracapas com o General Óscar Carmona ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 54, Lisboa, 23 de Junho de 1929; n.º 64, Lisboa, 2 de Setembro de 1929.

⁷⁰³ Sobre a constituição do Novo Governo ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 57, Lisboa, 14 de Julho de 1929. Sobre a sua viagem a Espanha ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 72, Lisboa, 27 de Outubro de 1929; n.º 73, Lisboa, 3 de Novembro de 1929. Sobre a visita ao sul de Portugal ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 194, Lisboa, 28 de Fevereiro de 1932. Sobre a visita ao norte de Portugal ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 197, Lisboa, 20 de Março de 1932; n.º 198, Lisboa, 27 de Março de 1932.

Em 1935, Fernando Pessoa, em carta (não publicada) dirigida ao Presidente da República, chamava a atenção para o facto de “que uma nação é um teatro e um governo um palco: ninguém comanda a alma de um povo se não tiver nascido, ou se não fizer, actor”⁷⁰⁴. Partindo deste pressuposto é necessário fazer aqui uma análise detalhada do processo cuidado da construção da imagem mediática de Salazar, uma vez que foi nas páginas d’*O Notícias Ilustrado* que ele foi primeiramente montado. Cronologicamente, a primeira fotografia publicada foi um retrato cedido pela Fotografia Inglesa, numa notícia a respeito da constituição do novo Governo, com a seguinte legenda “O Sr. Dr. Oliveira Salazar, ilustre Ministro das Finanças que por guardar ainda o leito não assistiu ao acto. Foi o único que ficou no gabinete transacto”⁷⁰⁵. O seu resguardo da vida social fez com que nos anos seguintes raramente aparecesse fotografado nas páginas da revista. A excepção nesses primeiros anos foi a cobertura feita ao seu discurso no Ministério do Interior em 1929, que o fez merecer um destaque como “Cabeça de Raça” na contracapa⁷⁰⁶; o “grande cliché histórico: após a revolução”, tirado por Ferreira da Cunha, onde o Presidente do Conselho é fotografado a ouvir “o relato do ataque ao Quartel de Metralhadoras, feito pelo capitão, sr. David Neto, que o dirigiu e comandou”, num artigo contra “a alteração violenta da ordem estabelecida”⁷⁰⁷; e uma fotografia, capa de revista, tirada por José Mesquita aquando da sua visita a uma fábrica de conservas em Matosinhos onde, num raro momento de contacto com o povo, se o vê em conversa com um operário⁷⁰⁸.



Fig. 388. Deniz Salgado (fot.), «O primeiro sorriso de Oliveira Salazar» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 208, Lisboa, 5 de Junho de 1932, capa.

Fig. 389. Deniz Salgado (fot.), «O cliché do momento» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 212, Lisboa, 3 de Julho de 1932, capa.

Fig. 390. «O Chefe do Governo fala ao país» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 233, Lisboa, 27 de Novembro de 1932, contracapa e capa.

Dando continuidade à montagem da imagem do ditador, a 5 de Março de 1932 foi publicado na capa da revista “o primeiro sorriso de Salazar”, preparando-se assim o

⁷⁰⁴ Fernando Pessoa em Carta ao Presidente da República in Teresa Rita Lopes (Orientação, coordenação, prefácio), *Pessoa Inédito*, Lisboa, Livros Horizonte, 1993 consultado in <http://arquivopessoa.net/textos/1688> a 11 de Outubro de 2013.

⁷⁰⁵ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 57, Lisboa, 14 de Julho de 1929.

⁷⁰⁶ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 72, Lisboa, 27 de Outubro de 1929.

⁷⁰⁷ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 168, Lisboa, 30 de Agosto de 1931.

⁷⁰⁸ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 182, Lisboa, 6 de Dezembro de 1931.

trabalho que António Ferro levaria a cabo nas entrevistas realizadas para o *Diário de Notícias* no final desse ano⁷⁰⁹. A este sorriso seguem-se reportagens fotográficas regulares a acompanhar as suas actividades políticas, desde o momento em que “toma conta do governo português”⁷¹⁰, fotografado por Deniz Salgado a sair do seu carro, o assumir das funções de presidente do conselho⁷¹¹, ao seu discurso ao país onde estipula as “directrizes futuras da ditadura”⁷¹² que é alvo de uma capa que se estende para a contracapa transformando-se numa fotomontagem publicitária ao “incomparável Porto Borges 1863”. São também alvo de notícia o seu voto na nova constituição⁷¹³; a promessa de um Estádio Nacional, que merece uma imponente fotomontagem publicada na capa⁷¹⁴; o discurso de apresentação da Acção Escolar Vanguarda⁷¹⁵; a primeira ida ao Porto⁷¹⁶; e a visita à *Exposição Colonial* em 1934⁷¹⁷. Lentamente tentava-se contradizer essa imagem “tão severa, tão distante, tão fria”⁷¹⁸ que se tinha do ditador, como se pode ver também no apontamento humorístico ou messiânico “A Expressão de Salazar está nos painéis de Nuno Gonçalves: do financeiro de 1450 ao financeiro de 1932”, alvo de capa e reportagem retrospectiva no número de Natal, que vinha dar outro tom, mais brando, quase amigável, à sua imagem⁷¹⁹. Ao mesmo tempo remetia-se para a questão dos painéis, fulcral nas tentativas de definição visual da nacionalidade.



Fig. 391. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 237, Lisboa, 24 de Dezembro de 1932, capa.

Fig. 392. «Salazar na Imagem» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 237, Lisboa, 24 de Dezembro de 1932.

Fig. 393. Salazar Diniz (fot.), «As comemorações do 28 de Maio» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 260, Lisboa, 4 de Junho de 1933.

Fig. 394. Reprodução de quadro de Eduardo Malta in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 281, Lisboa, 29 de Outubro de 1933.

A esta seguiram-se, em 1933, uma fotografia do discurso de 28 de Maio desse ano ao qual se acrescentou, sobre a mesa, uma garrafa de Porto Borges, transformando-

⁷⁰⁹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 208, Lisboa, 5 de Junho de 1932.

⁷¹⁰ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 212, Lisboa, 3 de Julho de 1932.

⁷¹¹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 213, Lisboa, 10 de Julho de 1932.

⁷¹² *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 233, Lisboa, 27 de Novembro de 1932.

⁷¹³ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 250, Lisboa, 26 de Março de 1933.

⁷¹⁴ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 287, Lisboa, 10 de Dezembro de 1933.

⁷¹⁵ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 295, Lisboa, 4 de Fevereiro de 1934.

⁷¹⁶ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 308, Lisboa, 6 de Maio de 1934.

⁷¹⁷ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 327, Lisboa, 16 de Setembro de 1934.

⁷¹⁸ Ferro, António; Salazar, António Oliveira (prefácio), *Salazar – O Homem e a sua Obra*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1933, página 18.

⁷¹⁹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 237, Lisboa, 24 de Dezembro de 1932.

se, assim, e mais uma vez, a notícia em anúncio⁷²⁰; um artigo de Belo Redondo sobre a amizade entre Salazar e Afonso Costa⁷²¹; e um retrato pintado por Eduardo Malta⁷²².



Fig. 395; 396. José Mesquita (fot.), «Salazar e alguns membros do Governo visitam o Porto»; «Salazar no Porto» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 308, Lisboa, 6 de Maio de 1934.

Fig. 397. «O lançamento do Dão» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 321, Lisboa, 5 de Agosto de 1934.

Fig. 398. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 338, Lisboa, 2 de Dezembro de 1934, capa.

Em 1934 publica-se um “cliché para a História política” de um momento privado entre Salazar e o general Carmona⁷²³; e uma fotorreportagem de Silva Nogueira intitulada “Salazar Íntimo”⁷²⁴. Para esta o ditador é fotografado no seu quotidiano, num dos seus “passeios incógnitos” por Lisboa, sentado com o seu trabalho na mão num “banco fraco, no quintal da modesta residência da Rua Funchal” e dentro de sua casa. Visivelmente incomodado, nessas fotografias em que geralmente se preferia o captá-lo de perfil, foi o título da capa que mais jus fazia ao que se viu: “A Tortura de ser Célebre”. Confirmava-se o que Salazar então diria, de “que era um mau modelo”. Mas as entrevistas de António Ferro iriam “corrigir erros de interpretação, retocar um quadro ou, melhor, uma fotografia mal focada”⁷²⁵.



Fig. 399. Silva Nogueira (fot.), «A tortura de ser célebre» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 341, Lisboa, 23 de Dezembro de 1934.

Fig. 400. Silva Nogueira (fot.), «Salazar íntimo» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 341, Lisboa, 23 de Dezembro de 1934.

Fig. 401. «Abriu ontem o Parlamento» (pormenor) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 344, Lisboa, 13 de Janeiro de 1935.

Fig. 402. San Payo (fot.), «Último retrato inédito de Salazar» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 370, Lisboa, 14 de Julho de 1935.

⁷²⁰ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 260, Lisboa, 4 de Junho de 1933.

⁷²¹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 265, Lisboa, 9 de Julho de 1933.

⁷²² *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 281, Lisboa, 29 de Outubro de 1933.

⁷²³ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 338, Lisboa, 2 de Dezembro de 1934.

⁷²⁴ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 341, Lisboa, 23 de Dezembro de 1934.

⁷²⁵ Salazar no prefácio a Ferro, António; Salazar, António Oliveira (prefácio), *Salazar – O Homem e a sua Obra*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1933, página IX.

Depois de duas reportagens de Tomé Vieira e Adriano Peixoto sobre Coimbra, onde se traça o passado do presidente do Conselho com fotografias e documentação de época⁷²⁶, e de duas fotorreportagens de cerimónias onde participa⁷²⁷, é San Payo quem tira o “Último Retrato Inédito” de Salazar, prontamente publicado na capa e interior da revista aquando das homenagens feitas pelo seu terceiro ano como chefe do governo⁷²⁸. Como uma estrela de cinema, Salazar ficava assim, definitivamente, monumentalizado.

Portugal 1934: Uma Utopia de Papel

É associada a essa ideia de monumentalização que, em 1934, Leitão de Barros e António Ferro decidem realizar um álbum fotográfico propagandístico. Depois dos exercícios semanais de montagem, de cruzamento entre imagens, políticas e entretenimento, era altura de projectar o país e o regime com seriedade. E se a revista era efémera, lúdica, descartável, o álbum fixaria e eternizaria ideias e figuras, numa obra duradora.

Prioridade do S.P.N. de António Ferro, é logo em 1933 este deixa claro que iriam “fomentar a edição de publicações que se destinem a fazer conhecer a actividade do Estado e da Nação Portuguesa”⁷²⁹. Antes desta medida já tinha sido editado o genericamente intitulado *Le Portugal*⁷³⁰, um volume de dimensões reduzidas que, no que diz respeito ao seu conteúdo, não se distinguia de outros folhetos turísticos excepto na extensão, sem interesse gráfico, salvo talvez a capa e algum cuidado no arranjo e técnicas que, apesar de tudo, face ao contexto europeu era, no mínimo, vulgar⁷³¹. Seria provavelmente a este que Leitão de Barros se referia quando, em carta a António Ferro, descreve o que se publica em Portugal como “mau ou incompleto, ou antiquados já”⁷³². Foi, então, no sentido de dignificar esse escasso e medíocre panorama de edições, e consequentemente o próprio país, que o realizador se propôs, nessa mesma carta acima

⁷²⁶Capa e artigo in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 350, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1935. Artigo in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 351, Lisboa, 3 de Março de 1935.

⁷²⁷*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 360, Lisboa, 5 de Maio de 1935; n.º 362, Lisboa, 19 de Maio de 1935.

⁷²⁸*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 370, Lisboa, 14 de Julho de 1935.

⁷²⁹De acordo com a alínea b) do artigo 4º do Decreto-Lei n.º 23.054 de 25 de Setembro de 1933. Tal como referenciado in Revez, Natasha Finz Machado Paulino, *Os Alburns Portugal 1934 e Portugal 1940 – Dois Retratos do País no Estado Novo* (Dissertação de Mestrado em História da Arte. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciauli de Brito. Co-orientação Professor Doutor Margarida Brito Alves), Lisboa, FCSH-UNL, 2012, página 35

⁷³⁰pensado pela “comissão organizadora do próximo Congresso de Anatomistas que se reúne em Portugal” (*Diário de Lisboa*, n.º 3827, Lisboa, 9 de Julho de 1933) e publicado em Julho de 1933. Impressos pela Ocogravura juntamente com o um outro volume sobre Lisboa, este da responsabilidade da Livraria Bertrand. De acordo com *Diário de Lisboa*, n.º 3827, Lisboa, 9 de Julho de 1933

⁷³¹Apesar disso a imprensa de então mostrou algum entusiasmo, descrevendo-o como “uma maravilha gráfica, de alto carácter artístico, que muito honra o nosso país, servindo excelentemente a sua propaganda”, salientando a impressão «em papel ‘couche’» e a “abundante documentação fotográfica duma nitidez e duma perfeição incedíveis”. “O texto serve à maravilha de legenda às imagens fotográficas, vulgarizando-o e enriquecendo-o” De acordo com *Diário de Lisboa*, n.º 3827, Lisboa, 9 de Julho de 1933.

⁷³²Carta de Leitão de Barros a António Ferro, sem data consultada in Fundação António Quadros, Fundo António Ferro, PT/FAQ/AFC/001/0051/00019.

referida, a realizar “uma obra de sóbrio luxo, mas à europeia. Perfeitamente o tipo de publicações do Mussolini e dos russos”, dizia com conhecimento de causa, como a obra final iria confirmar. Aplicando o conceito de álbum fotográfico ao Estado Novo, intitulado-o de *Portugal 1934* este seria uma celebração concebida em jeito de anuário desse novo regime e da sua obra.



Fig. 403-405. *Portugal 1934*, Lisboa, S.P.N., 1935.

Numa panorâmica rápida, 1934 foi o ano das primeiras grandes iniciativas do regime no espaço público, o ano das Festas da Cidade de Lisboa; da Exposição Colonial do Porto, em que Portugal a tentar entrar na rota desse género de exposições que faziam furor na Europa; e o ano da exposição concebida no âmbito do *I Congresso da União Nacional*, onde António Ferro faz um primeiro ensaio gráfico sobre a Ditadura nas paredes do pavilhão do Parque Eduardo VII onde, através de um “encadeado imagético”, concebe uma “verdadeira lição de História Contemporânea” como descreve a historiadora Margarida Acciaiuoli no seu estudo sobre exposições do Estado Novo⁷³³. Além disso, 1934 seria o ano em que se inaugura a primeira Casa do Povo e também o Bairro da Ajuda; da primeira visita oficial à cidade do Porto; da inauguração do Palácio da Justiça de Coimbra; da inauguração da estátua do Marquês de Pombal; o ano do primeiro congresso da Juventude Católica Feminina; das primeiras transmissões da Emissora Nacional; do início das obras no Porto de Setúbal; do incêndio no Palácio de Queluz; e o ano em que o S.P.N. edita o seu decálogo.

Seguindo as directrizes estéticas europeias, a versão portuguesa de um álbum fotográfico de propaganda seria um apanhado do que ao realizador e ao director do S.P.N. parecesse relevante, ou “notável” como então diziam, tendo em vista a edificação da imagem do país e do regime. Assim, em “48 páginas de ocogravura e 1 estampa cartaz, colorida, de Almada Negreiros”⁷³⁴ num volume com as dimensões 315x440 mm,

⁷³³ Acciaiuoli, Margarida, *Exposições do Estado Novo (1934-1940)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, página 17.

⁷³⁴ C.L. in *Brotéria*, vol.XX, Lisboa, 1935, página 445.

editado pelo próprio S.P.N. a 1 de Abril de 1935, viu-se parte do que atrás levantámos. Citando a enumeração feita no jornal *Bandarra*, viu-se:

As estradas, a assistência à mãe e à criança, a educação e instrução da gente moça, a obra de construção e reconstrução dos portos; a resenha sumária, mas expressiva do equilíbrio das finanças públicas; a patriótica iniciativa das “Casas de Portugal” em Paris e Londres; a conclusão dos Bairros Sociais; a menção da obra fecunda realizada no Império entre gentes remotas, onde o esforço lusíada edificou novo reino, tão alto sublimado; a exportação de frutas e conservas, a Assistência pública, a obra do S.P.N., a ampliação da rede telefónica do Estado, a campanha do trigo e a criação do Instituto do Vinho do Porto; a obra de restauro dos monumentos nacionais, que iam caindo em ruínas de todo desamparadas; a edificação de grandes e magníficos edifícios, como os da Estatística e do Palácio da Justiça de Coimbra; a reorganização e dignificação da força armada; a criação do regimento de sapadores de Bombeiros e da Emissora Nacional.⁷³⁵

Organizadas a partir de uma ideia de permanente construção, sempre voltada para o futuro, mas firmemente alicerçada tanto no presente – industrial com as suas novas infra-estruturas e telúrico na ligação ao trabalho da terra – como no passado – heróico e espiritual, consolidado em monumentos -, as fotografias são sequenciadas ao longo das páginas como uma narrativa poética e, acima de tudo, cinematográfica com o qual se vai montando a imagem do país, sempre com um sentido de ritmo e de crescimento. Veja-se como o álbum mostra um país a ser industrializado e unificado por estradas, pontes e portos e que a rede telefónica e de telefonia sem fio completaria levando a língua por todo o território continental. O álbum, construído com base em fotomontagens, algumas delas concebidas propositadamente para esse fim, é complementado com os gráficos provenientes da primeira exposição da União Nacional onde ficou traçado uma panorâmica de Portugal nos anos entre 1927 a 1933, dando conta do progresso exponencial do país. Toda esta “poesia dos números” que pontua o álbum de forma hábil, para não dizer impressionante e ao mesmo tempo credível, com a segurança que só os números conseguem transmitir, mostrava então um país em constante melhoramento.

⁷³⁵ «Confiança» in *Bandarra*, n.º 3, Lisboa, 30 de Março de 1935, página 1.



Fig. 406-408. *Portugal 1934*, Lisboa, S.P.N., 1935.

Além de tecnocrata, ao longo do álbum o Estado Novo é também retratado como um regime de contornos paternalistas. É o regime que toma conta do indivíduo, preparando-o e direccionando-o para os “vários sectores da vida portuguesa”, como se pode ver na forma como visualmente se acompanha ao longo do álbum as várias etapas de crescimento e educação que culminam no trabalho – pescador, agricultor ou operário - e no cumprimento da obrigação como cidadão – soldado. Integrado no país e no regime, e é isso que se pode ver nestas páginas, a criança é o futuro homem, o futuro trabalhador, o futuro soldado e, consequentemente, o futuro Portugal.



Fig. 409-411. *Portugal 1934*, Lisboa, S.P.N., 1935.

A olhar por ela, Salazar, “surge-nos representado de perfil, com os olhos postos no horizonte como quem perscruta o futuro - um visionário. O General Carmona, com a farda e divisas militares, num retrato heróico de rosto a três quartos, ligeiramente de baixo para cima, da autoria de Ferreira da Cunha, transmite um ar de solidez” como evidencia a historiadora Natasha Revez (n. 1977) na sua tese sobre este álbum e o *Portugal 1940*⁷³⁶.

⁷³⁶Revez, Natasha Finz Machado Paulino, *Os Alburns Portugal 1934 e Portugal 1940 – Dois Retratos do País no Estado Novo* (Dissertação de Mestrado em História da Arte. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciauli de Brito. Co-orientação Professor Doutor Margarida Brito Alves), Lisboa, FCSH-UNL, 2012, página 70.



Fig. 412 *Portugal 1934*, Lisboa, S.P.N., 1935.

Fig. 413. Publicidade in *O Século*, Lisboa, 30 de Março de 1935.

Conclusivamente, *Portugal 1934* foi a primeira grande composição gráfica do país, e a primeira vez em que este, das suas árvores à sua armada, é visto como um todo. Mesmo se indeciso entre o pitoresco e o industrial e mesmo se atravessado por uma incoerência, como só a montagem e o acabamento, como álbum, podia permitir. Via-se assim, em arranjos gráficos sintéticos de uma, por vezes duas ou até três páginas, a concretização prática do que ensaiou durante quase seis anos, a demonstração das possibilidades e potencialidades da montagem. Reorganizando e recontextualizando as fotografias – note-se que na ausência de um arquivo fotográfico oficial que documentasse o Estado Novo o realizador recorreu ao da sua própria revista⁷³⁷ – conceberam-se novos sentidos, ou aprofundaram-se antigos, montou-se um país moderno e mais do que isso, montou-se uma utopia. E mesmo que o que se viu não tenha passado de fachadas impressas em papel, apesar de tudo cumpriu-se o objectivo de construir uma imagem de Portugal. No entanto, o álbum tinha sido feito para a ser exportado, montado, rapidamente, para apresentar à Europa dos ditadores⁷³⁸. Em Portugal poucos viam essa tentativa ou hipótese de país.

⁷³⁷Sobre a publicação prévia destas imagens n' *O Notícias Ilustrado* e referências ver Revez, Natasha Finz Machado Paulino, *Os Alburns Portugal 1934 e Portugal 1940 – Dois Retratos do País no Estado Novo* (Dissertação de Mestrado em História da Arte. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciauli de Brito. Co-orientação Professor Doutor Margarida Brito Alves), Lisboa, FCSH-UNL, 2012, pp. 64; 70 -73.

⁷³⁸O jornal *Bandarra* publica em Junho de 1935 um anúncio ao álbum, de página inteira e redigido em francês. Lia-se: “Le Portugal est l'avant-garde dans tous les domaines – L'album Portugal 1934 – Editions S.P.N: - en est une preuve” in *Bandarra*, n.º 14, Lisboa, 15 de Junho de 1936, página 6. Perto do final do ano é reproduzida uma fotografia da Livraria Teixeira de Vieira Pontes & Cia, em São Paulo, Brasil, onde estão expostos para venda inúmeros exemplares do álbum. Ver *Bandarra*, n.º 37, Lisboa, 23 de Novembro de 1935. Segundo a historiadora Natasha Revez : «De acordo com correspondência trocada, em 1936, com a Livraria Moura Fontes, no Rio de Janeiro, esta havia recebido do S.P.N. 200 alburns Portugal 1934 “no valor de 6.000\$”, tendo sido vendidos 196 exemplares a “Reis 300\$00 cada exemplar.” in Revez, Natasha Finz Machado Paulino, *Os Alburns Portugal 1934 e Portugal 1940 – Dois Retratos do País no Estado Novo* (Dissertação de Mestrado em História da Arte. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciauli de Brito. Co-orientação Professor Doutor Margarida Brito Alves), Lisboa, FCSH-UNL, 2012, pp. 77-78 . A imagem de Portugal para no estrangeiro foi também uma das preocupações d' *O Notícias Ilustrado*. Por exemplo, uma vez aberta a Casa de Portugal de Paris esta foi alvo de vários artigos. Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º173, Lisboa, 4 de Outubro de 1931; n.º196, Lisboa, 13 de Março de 1932; n.º259, Lisboa, 28 de Maio de 1933; n.º 280, Lisboa, 22 de Outubro de 1933; n.º 317, Lisboa, 8 de Julho de 1934.



Fig. 414. Publicidade in *Bandarra*, nº 14, Lisboa, 15 de Junho de 1935.

Fig. 415. Mostra de livraria em São Paulo in *Bandarra*, nº 37, Lisboa, 23 de Novembro de 1935.

1.4.3. *A queda e o fim d'O Notícias Ilustrado*

Voltando ao *O Notícias Ilustrado*, embora a revista tenha afirmado a sua missão nacionalista e de ter, efectivamente, trabalhado nesse sentido, e o álbum sobre o qual nos detemos fica como a maior prova disso, a 6 de Outubro de 1935 anuncia o seu fim sob o falso pretexto de remodelação.

O Notícias Ilustrado vai passar por uma grande remodelação, de formato, de aspecto e de índole jornalística.

Para tanto é necessária uma suspensão temporária na saída regular desta publicação, a fim de se montarem todos os serviços e oficinas que a nova orientação exige.

Quem percorrer a colecção do *Notícias Ilustrado* nesta primeira fase, de 382 números, verificará o enorme esforço dispendido para registar, semana a semana, a vida nacional, numa publicação única no seu género em Portugal.

Mas os jornais, como as pessoas, têm uma vida. Há que evoluir, que transformar, que adaptar à desenfreada e desleal concorrência do jornal estrangeiro entre nós, os nossos jornais. Isto dentro dos recursos de expansão de que dispomos.

Assim, o novo *Notícias Ilustrado* deverá sair a 4 de Janeiro, pois só nessa data os arquivos novos estarão montados. E sairá completamente remodelado, em formato duplo do actual, todo feito em heliogravura, e tratando, além dos assuntos da alta reportagem internacional, temas de desporto, de cinema, de aventuras, de teatro e de magazine, sempre com grande desenvolvimento.

Se alguns acontecimentos de repercussão mundial se derem no espaço de tempo da nossa forçada suspensão, o *Notícias Ilustrado*, excepcionalmente, fará suplementos gráficos a eles referentes.

E até lá, optimismo, confiança no público e em nós próprios.⁷³⁹

Nos bastidores, Leitão de Barros em carta a Salazar dá conta dos verdadeiros motivos:

⁷³⁹*O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 383, Lisboa, 6 de Outubro de 1935.

Desde sábado o nosso país não tem um único jornal que registe, pela gravura, a sua vida corrente. Julgamos de nosso dever vir expor a v. exa., respeitosamente, as razões que nos obrigam a lançar na miséria mais de uma centena de pessoas, que tantas são as famílias dos operários que, por essa decisão, ficaram sem o seu sustento assegurado. E julgamos nosso dever esta carta, porque v. exa., tendo criado os serviços de Censura à Imprensa, orienta e encaminha, no sentido de superior aproveitamento todos os valores e todas as actividades cuja acção é a de estar em contacto com a opinião pública.

O jornal que dirigimos durante sete anos, e o seu antecessor, o *Domingo Ilustrado*, ambos de índole popular, mas orientados por um critério de valorização e estímulo de toda a acção nacionalista, prestaram, em nosso entender, indiscutíveis serviços à causa do progresso da Nação e até, objectivamente, à Revolução de 28 de Maio, fazendo intensa e larga propaganda da obra realizada pela Ditadura – embora politicamente nenhum compromisso numa ou noutra publicação houvesse sido tomado, ou essa política nos fosse imposta por contractos, visto estar sempre ressalvada completa liberdade de direcção e de redacção.

Valorizar o esforço de todos no ressurgimento do país; levar até aos nossos irmãos do Brasil e aos portugueses das Colónias a imagem dum Portugal melhor e mais próspero; fazer um jornalismo vibrante, optimista e construtivo, europeu na sua expressão técnica e moderno nas suas tendências, foram sempre os nossos desejos.

Quando pusemos em realce o que está mau, foi, sempre, para chamar a atenção pública e dos dirigentes, no sentido de se melhorar o existente. Isto mesmo poderá V. Exa. verificar em toda a colecção do *Notícias Ilustrado*.

O aparecimento, porém, da concorrência alarmante do jornal gráfico espanhol, tratando assuntos e temas, publicando aspectos e quadros proibidos expressamente pela Censura Portuguesa, veio dar um golpe fatal na revista gráfica nacional.

Em cerca de seis meses triplicou a importação do jornal espanhol de actualidades. O crime, a revolução, a fotografia galante, a reportagem “à sensation”, o humorismo social, a crítica histórica, tudo assuntos que a Censura Portuguesa implacavelmente persegue, expandem-se diariamente em periódicos de Espanha, desdobram-se nas portas das tabacarias não só de Lisboa e Porto, mas de toda a província, entram em todas as casas, estão dispersos (supremo paradoxo!) nas próprias salas de oficiais e de sargentos dos quartéis da Guarnição de Lisboa.

Escritos numa língua que a totalidade dos portugueses entende completamente; apresentados a um preço baixíssimo que a sua grande tiragem em Espanha lhes permite; circulando livremente e imponemente em todo o País; chegando diariamente à mais recôndita aldeia da província; tratando com inteira liberdade e sem restrições os temas que interessam na realidade o público (e que as melhores intenções directivas não podem modificar) a revista gráfica espanhola matou completamente a revista congénere no nosso país.

Pergunta-se, pode e deve consentir-se que permaneçam estas circunstâncias? Que o nosso país não tenha um único jornal gráfico e que a Espanha venda semanalmente em Portugal cerca de 80.000 jornais ou revistas, sem nenhum limite a essa exploração, sem ónus alfandegário e com a

agravante de tratar todos os temas que a Censura Portuguesa expressamente proíbe ao jornal português?⁷⁴⁰

Terminava constantando ou tentando fazer ver que “é através da imprensa – primeira imagem internacional de um país – que muitos conceitos se formaram dentro e fora de fronteiras, e que o ambiente de opinião e crítica se estabelece. Portugal, sem uma revista gráfica onde se reflecta e se archive a sua vida, perdeu um meio de expansão de indiscutível valor”⁷⁴¹.

Esta carta é respondida pela Direcção Geral dos Serviços de Censura à Imprensa onde deixam claro que não se deve a esse organismo a suspensão d’*O Notícias Ilustradas* sim a questões de mercado. Os mesmos incluem uma lista do que foi efectivamente censurado na totalidade ou parcialmente cortado nesse ano de 1935. A saber: uma crónica de Nogueira de Brito sobre a Torre de Santa Cruz, que sofreu cortes parciais dados alguns reparos terem sido entendidos como inconvenientes; a crónica de José Viana sobre o mesmo monumento, tida como “inoportuna”; da reportagem sobre a abertura do Parlamento foi retirada a “referência ao facto de no edifício de S. Bento ainda haver entulho”; não permitiram a publicação na totalidade a crónica de Artur Portela sobre o suicídio da actriz Betty Hamilton, considerando-a “doentia”; num apontamento humorístico cortam «por imoral, a parte em que na alcova de uma mundana se encontra o seguinte letreiro: “Aqui não se fia”»; numa crónica sobre teatro foi retirada a rábula sobre Salazar; num número censuraram-se gravura “por demasiadamente frescas”; reparos “inconvenientes” sobre a censura em Portugal; cortes nas “passagnes imorais” da crónica sobre a vida de um homem que em cinco anos casou com oitenta mulheres; corte na transcrição de um capítulo do livro *Almas Sem Rumo* de Campos Pereira “em que um marido se queixa do facto da esposa ser uma insensível”⁷⁴². Acrescente-se que não foi autorizada a publicação de «alguns “nús” dos chamados artísticos que o jornal pretendeu aproveitar da “Crónica”, revista espanhola, que assim serviu à maravilha o sr. Leitão de Barros no momento difícil da suspensão»⁷⁴³.

⁷⁴⁰ Carta assinada por Leitão de Barros e pelo administrador delegado da Empresa Nacional de Publicidade, Caetano B. do V., datada de 9 de outubro de 1935. Consultado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, código de referência PT/TT/AOS/D-M/31/5/4, cota actual Arquivo Salazar, PC-12D, cx. 661, pt.4.

⁷⁴¹ Carta assinada por Leitão de Barros e pelo administrador delegado da Empresa Nacional de Publicidade, Caetano B. do V., datada de 9 de outubro de 1935. Consultado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, código de referência PT/TT/AOS/D-M/31/5/4, cota actual Arquivo Salazar, PC-12D, cx. 661, pt.4.

⁷⁴² Carta da Direcção Geral dos Serviços da Censura à Imprensa datada de 31 de Outubro de 1935. Consultado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, código de referência PT/TT/AOS/D-M/31/5/4, cota actual Arquivo Salazar, PC-12D, cx. 661, pt.4.

⁷⁴³ Carta da Direcção Geral dos Serviços da Censura à Imprensa datada de 31 de Outubro de 1935. Consultado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, código de referência PT/TT/AOS/D-M/31/5/4, cota actual Arquivo Salazar, PC-12D, cx. 661, pt.4. Num artigo não publicado sobre a censura, e citado nesta mesma carta, escreve Leitão de Barros “Deus nos livre de censurar quem nos censura,

Os nús, apesar de não recorrentes foram ocasionalmente publicados, muitas vezes com intuito de competir com as publicações estrangeiras importadas que não tinham de passar pelo crivo da censura.

Não foi a primeira nem seria a última vez que Leitão de Barros teria de lidar com a Censura. Instituída em Junho de 1926, “com o fim de evitar que (fosse) utilizada a imprensa como arma política contra as realizações do programa de reconstituição nacional da Ditadura”⁷⁴⁴ e “contra o bem da Nação”⁷⁴⁵, *O Domingo Ilustrado* foi imediatamente visado pela comissão responsável⁷⁴⁶. Conforme é explicado na coluna *Ecos* sob o título de «Censurados»:

Está estabelecida, como se sabe, a censura à imprensa. Há dias, numa sala do quartel do Carmo, toda em estilo Guarda Republicana, entre fotos de Guerra e retratos de velhos comandantes, fomos amavelmente avisados da maneira porque deveríamos escrever.

Antigamente a censura limitava-se a cortar o que não queria. Mais tarde, aperfeiçoada por Primo de Rivera, acabou com os inestéticos “claros” dos jornais, obrigando as empresas a preencherem com qualquer coisa. Chegará um dia em que, mais aperfeiçoadas ainda, tenhamos não só de não escrever o que pensamos – mas precisamente de escrever o que os outros querem. É uma questão de tempo e de paciência.⁷⁴⁷

Em 1926 o autor da coluna citada previa e em 1935 Fernando Pessoa confirmava⁷⁴⁸. Em 1936, depois de construir todas as imagens de que o regime iria fazer

mas a verdade é que, quando o sol nasce – como é evidente em tantas fotografias – deve ser para todos. E se qualquer leitor pode ir às francesas e desprezar as revistas portuguesas por demasiado vestidas, ao menos, que se saiba que a culpa não é nossa...”

⁷⁴⁴ França, José-Augusto, *Ano X, Lisboa, 1936*, Lisboa, Editorial Presença, 2010, página 268.

⁷⁴⁵ França, José-Augusto, *Ano X, Lisboa, 1936*, Lisboa, Editorial Presença, 2010, página 268.

⁷⁴⁶ Conforme se pode ler na capa do número 76, de 27 de Junho de 1926, em diante. N’*O Domingo Ilustrado* a primeira vítima da nova medida foi Taço, pseudónimo de Tomás Ribeiro Colaço, responsável pela coluna em verso “Má Língua”, que nessa semana a viu substituída por uma poesia de Francisco Bretz, um correspondente, “poeta desconhecido (...) e cuja ingenuidade sentimental tem beleza e ritmo”. Ver *O Domingo Ilustrado*, n.º 76, Lisboa, 27 de Junho de 1926. Essa segunda página, geralmente de opinião, foi certamente a mais afectada embora não se saiba em que medida. Percebe-se no entanto que é uma constante quando três semanas depois na secção “o autor dos “Ecos”, numa coluna intitulada “O Direito a Rir”, pede a benevolência dos censores. Lia-se: “Este jornal não tem política. Comenta alegremente a vida, sem o sorriso amarelo dos descontentes, sem a má vontade contrafeita dos postos à margem. Desafiamos quem quer que seja a que prove que nas linhas – ou nas entrelinhas – deste jornal existem as insinuações deprimentes dos maus humoristas e dos piores patriotas. Pois tão clara conduta, e tão larga e benévola atitude de expectativa parece não são compreendidas das pessoas que tem que exercer o cargo antipático de censores de imprensa. Os nossos comentários alegres, a história pitoresca e anedótica que sempre temos registado através todas as conjunturas da vida portuguesa, são agora implacavelmente trucidados pela censura. (...) Sem política, temos, no entanto pelas populares reportagens que fizemos dos últimos acontecimentos, merecido os maiores louvores não só do General Gomes da Costa como de figuras das mais gradadas da actual situação, que apreciam a despretensão e a mocidade deste semanário. Por todos os motivos não merecemos o lápis azul, cujos efeitos de toda a ordem são bem palpáveis” in *O Domingo Ilustrado*, n.º 79, Lisboa, 18 de Julho de 1926. A temática da censura volta a esta segunda página bastantes semanas mais tarde onde se constataria como “ultimamente, a criação da censura prévia veio tirar-nos aquele sabor do comentário pitoresco com que sempre animámos as nossas páginas” in *O Domingo Ilustrado*, n.º 105, Lisboa, 16 de Janeiro de 1927. Não foi só a segunda página que foi vítima da censura. Pelo menos uma vez a contracapa “mereceu o lápis azul” como se viu na do número 125 em que esta é preenchida na sua quase totalidade com o já conhecido lema “Este número foi visado pela comissão de censura”. Ver *O Domingo Ilustrado*, n.º 125, Lisboa, 5 de Junho de 1927.

⁷⁴⁷ *O Domingo Ilustrado*, n.º 76, Lisboa, 27 de Junho de 1926.

⁷⁴⁸ «Meu caro Casais Monteiro(...) Sucede, porém, uma coisa — sucedeu há cinco minutos —que me confirma em uma decisão que estava incerta, e que me inibe de dar colaboração para a *Presença*, ou para qualquer outra publicação aqui do país, ou de publicar qualquer livro.

Desde o discurso que o Salazar fez em 21 de Fevereiro deste ano, na distribuição de prémios no Secretariado da Propaganda Nacional, ficámos sabendo, todos nós que escrevemos, que estava substituída a regra restritiva da Censura, “não se pode dizer isto

uso, *O Notícias Ilustrado* foi encerrado e com ele encerrou-se também essa “Era de Restauração”⁷⁴⁹, onde habilmente semanalmente participou com as suas montagens. Ao *O Notícias Ilustrado* seguir-se-iam outros, fechando as portas nos meses seguintes, desde o cúmplice *Bandarra* (1935-1936) ao caústico *Fradique* (1934-1935), passando pelo *Correio da Manhã* (1921-1936), o *Tempo* (1919-1935), *A Verdade* (?), o *Vida Contemporanea* (1934-1936) de Cunha Leal, os dois diários republicanos do Porto *A Montanha* (?-1935) e o *A Montante, A Voz da Justiça* (1902-1937) da Figueira da Foz, ao qual se pode juntar ainda o magazine *Civilização* (1928-1936), já depois do fim do *ABC* em 1932 e do *Magazine Bertrاندem* 1933, por outras razões⁷⁵⁰. Como sintetiza José-Augusto França num estudo sobre o Ano X da Revolução Nacional, “Lisboa e o país encontravam-se assim, no nosso ano de 1936, sem magazine geral de informação ilustrada e literatura amena”⁷⁵¹.

O Século Ilustrado

Dois anos depois da limpeza ao meio das publicações periódicas, em 1938 viu-se publicado o substituto d’*ONotícias Ilustrado*, genericamente intitulado, à semelhança do anterior e devido ao nome da casa que o albergou, *O Século Ilustrado*. Com a direcção de João Pereira Rosa (1885-1962) e edição do jornalista e escritor neo-realista Fernando Castro Soromenho (1910-1968) nessa nova publicação semanal Leitão de Barros foi o responsável pela direcção gráfica durante os primeiros anos e, como tal, apresentou-se visualmente semelhante à anterior. Em termos de conteúdo esta nova revista é mais direccionada. Fixava-se sobretudo nas “regiões do país, suas cidades e vilas que lhe fazia adequada confiança na publicidade, de indústrias e regalos, em páginas especiais que a rede cerrada de correspondentes nutria”⁷⁵², e passava a conter uma carga literária cada vez mais pesada que a crescente alfabetização possibilitava. Leitão de Barros

ou aquilo”, pela regra soviética do Poder, “tem que se dizer aquilo ou isto”. Em palavras mais claras, tudo quanto escrevermos, não só não tem que contrariar os princípios (cuja natureza ignoro) do Estado Novo (cuja definição desconheço), mas tem que ser subordinado às directrizes traçadas pelos orientadores do citado Estado Novo. Isto quer dizer, suponho, que não poderá haver legitimamente manifestação literária em Portugal que não inclua qualquer referência ao equilíbrio orçamental, à composição corporativa (também não sei o que seja) da sociedade portuguesa e as outras engrenagens da mesma espécie.» Fernando Pessoa em carta a Adolfo Casais Monteiro, rascunho datado de 30 de Outubro de 1935, consultado in <http://arquivopessoa.net/textos/1156> a 14 de Setembro de 2013. Como refere Roland Barthes no seu *Sade, Fourier, Loyola*, “(...) a verdadeira censura, a censura profunda, não consiste em proibir (em cortar, suprimir, difamar), mas em alimentar abusivamente, em manter, em reter, em abafar, em iludir com estereótipos (intelectuais, romanescos, eróticos), em oferecer apenas a consagrada palavra dos outros, a matéria repetida da opinião corrente. (...) Assim como uma língua se define melhor por aquilo que obriga a dizer (as suas rubricas obrigatórias) que por aquilo que proíbe (as suas regras retóricas), também a censura social não consiste em impedir, mas em obrigar a falar.” in Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Lisboa, Edições 70, 1979.

⁷⁴⁹ Remetemos aqui para o discurso de Oliveira Salazar, proferido em Lisboa a 28 de Maio de 1936, em que define os primeiros dez anos de regime com essa expressão. Ver «Era de Restauração, Era de Engrandecimento» in Salazar, Oliveira, *Discursos e Notas Políticas*, Volume II, Coimbra Editora, Coimbra, 1946, página 145.

⁷⁵⁰ Levantamento feito por José-Augusto França in França, José-Augusto, *Ano X, Lisboa, 1936*, Lisboa, Editorial Presença, 2010, páginas 254 e 255.

⁷⁵¹ França, José-Augusto, *Ano X, Lisboa, 1936*, Lisboa, Editorial Presença, 2010, página 268.

⁷⁵² França, José-Augusto, *Ano X, Lisboa, 1936*, Lisboa, Editorial Presença, 2010, página 257.

escreve com frequência colunas para o "serviço especial de informação" da revista, intituladas *De Cinema*, onde aborda os problemas relativos à produção e indústria cinematográfica. Em 1940 esta colaboração é interrompida devido à *Exposição do Mundo Português* mas tendo a revista *Cinéfilo* passado a fazer parte d'*O Século Ilustrado*, a partir de 23 de Setembro de 1939, pelo menos o cinema não estaria comprometido. *O Século Ilustrado* é publicado regularmente até 1980 e de forma inconstante, inaugurando várias séries, até 1989. Voltando a Leitão de Barros, este não volta a dirigir periódicos embora colabore com inúmeros outros ao longo das décadas seguintes, assinando artigos, entrevistas – veja-se, a título de exemplo, a entrevista feita a Salazar para *O Século* – e a já referida coluna do *Diário de Notícias*, “Os Corvos”.

Capítulo II

As primeiras imagens que colhi foram na Rotunda, ao sol, diante do Presidente Sidónio Pais, que assinava nesse momento decretos em cima de uma mesa roubada numa barraca de comes e bebes! O meu primeiro actor foi um Chefe de Estado. E fez três vezes a mesma cena, para ficar bem. Cá em baixo, no Rato, ainda se ouviam tiros – como fundo sonoro a essas pobres imagens mudas.

Leitão de Barros⁷⁵³

No mesmo ano em que dá início à publicação d’*O Notícias Ilustrado*, 1928, Leitão de Barros escreve uma carta aberta, dirigida a Avelino de Almeida (1873-1932) – à data crítico e director da revista *Cinéfilo*(1928-1939) –, a respeito da recém instituída “lei dos 100 metros”, que obrigava a que em cada sessão de cinema fosse exibido um filme de produção portuguesa com essa metragem. Aí, por meio de um discurso hábil, começava por criticar a referida lei e consequentes “pseudo-documentários portugueses que constituem os desagradáveis prelúdios dos programas dos nossos salões”. Elaborando sobre o assunto, seguindo uma linha crítica assertiva, como aliás era sua característica, e face ao que via no ecrã, Leitão de Barros perguntava pelos “documentários sérios, da *vida, dos costumes, da paisagem e da etnografia nacionais*”, como outrora o poeta António Nobre tinha perguntado pelos pintores da sua terra. Arditamente, usava essa mesma carta aberta para responder às suas próprias interrogações e anunciar-se a ele próprio como o possível, ou futuro, realizador. Adiantava ainda que trabalharia “corajosamente para realizar Cinema, contando partir dentro de semanas para a Alemanha, numa viagem de estudo”⁷⁵⁴. Pouco depois, também nas páginas da *Cinéfilo*, o então “professor e artista” afirmava-se, definitiva e inequivocamente, como “um realizador português de cinema”⁷⁵⁵ e daí a um mês e meio estreava o seu documentário *Nazaré, Praia de Pescadores e Zona de Turismo* (1929)⁷⁵⁶.

⁷⁵³ Leitão de Barros, «Passado, Presente e Futuro do Cinema Português» in Ferreira, Cunha (dir), *Anuário Cinematográfico Português*, Edições Gama, Lisboa, 1946, página 25.

⁷⁵⁴ Leitão de Barros, «O Caso dos Documentários – Uma Carta de Leitão de Barros» in *Cinéfilo*, n.º 15, Lisboa, 1 de Dezembro de 1928, página 8.

⁷⁵⁵ Nesse mesmo dia em que a carta acima é publicada, 1 de Dezembro de 1928, Leitão de Barros escreve uma missiva à Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses a convidar autores a escrever argumentos para os seus futuros filmes. Ver Avelino de Almeida, «Já Temos um Realizador Nacional?» in *Cinéfilo*, n.º 22, Lisboa, 19 de Janeiro de 1929, página 3.

⁷⁵⁶ A partir daqui, por questões práticas, referiremos apenas como *Nazaré, Praia de Pescadores*.

2.1. Um Pintor na Linha da Frente

Após as breves aventuras cinematográficas da *Lusitânia Films*⁷⁵⁷ e estando Leitão de Barros ligado às artes cénicas desde o início da década de 20, é através do convívio regular com o Grupo do (Teatro) São Luiz⁷⁵⁸, que o autor volta a tomar contacto com o cinema. Faziam parte daquele grupo o empresário e futuro produtor cinematográfico João Ortigão Ramos (1897-1971)⁷⁵⁹; os futuros realizadores António Lopes Ribeiro, que viria a dirigir as revistas cinematográficas *Kino* (1930-1931) e *Animatógrafo* (1933; 1940-1942), Chianca de Garcia, que dirigiria a revista *Imagem* (1929-1935)⁷⁶⁰ e Erico Braga (1889-1962), então também actor; o escritor Olavo d'Eça Leal; os futuros críticos Fernando Fragoso (1909-1977), que escreveria para as revistas acima mencionadas e assinaria os argumentos de inúmeros filmes, Domingos Mascarenhas (1910-?), colaborador da *Animatógrafo* e também futuro produtor cinematográfico, e aquele que viria a ser o primeiro director da Cinemateca Portuguesa e historiador de cinema, Manuel Félix Ribeiro (1906-1982); e Carlos Queiroz.

Viviam-se anos de vanguardismo cinematográfico. “[T]erminada a primeira grande guerra, o mundo assistiu, com surpresa, à invasão do cinema germânico, principalmente o da U.F.A., com forte carácter técnico e artístico, seguro e evoluído”⁷⁶¹, conforme descreveu aquele que foi considerado como o “maior crítico [de cinema] da sua geração” e “artista empenhado socialmente”, Roberto Nobre (1903-1969)⁷⁶². Um cinema com “uma nova noção plástica, com força narrativa, densidade, conteúdo e valorização do desempenho”, que Lisboa acolheu a par da concomitante invasão do

⁷⁵⁷ A *Lusitânia Films* – *Companhia Portuguesa de Cinematografo*, foi criada em 1918 por “iniciativa da responsabilidade da gente nova”, como descreve M. Félix Ribeiro, que ambiciosamente queria investir na tanto produção cinematográfica como distribuição e exibição de filmes. Nesse sentido, seria a “concessionaria exclusiva para Portugal e Colonias das casas Pathe, Cines, Celio, Medusa, Palatino, Guazzone, Triangle e Weystone”, como se lia na publicidade de então e teriam o exclusivo da exploração do Coliseu dos Recreios. Investindo primeiro nas actualidades filmadas, logo decidiram enveredar na ficção, chamando Leitão de Barros para a realização. Este, acompanhado por Artur Costa de Macedo e Manuel Costa Veiga, realiza então *Mal de Espanha*, *Malmequer* e *O Homem dos Olhos Tortos* assim como o documentário *Sidónio Pais – Proclamação do Presidente da República*, hoje desaparecido. No entanto, por motivo de “falência fraudolenta” a empresa termina pouco depois. Sobre a Lusitania Film ver Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português (1896-1949)*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1983, pp. 51-60; Martins, João Paulo Rosário, *Cottinelli Telmo: 1897-1948: a obra do arquitecto* (Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciaiuoli de Brito), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 1995, pp. 47-49.

⁷⁵⁸ Este teatro viria a tornar-se cine-teatro a partir de 1928, depois das obras de remodelação e decoração da responsabilidade de Leitão de Barros. O próprio definiria-a como “grandiosa universidade livre de arte cénica”, segundo Ribeiro, M. Félix, *Os Mais Antigos Cinemas de Lisboa (1896-1939)*, Cinemateca Nacional, Lisboa, 1978, página 46. Ver ainda Acciaiuoli, Margarida, *Os Cinemas de Lisboa – Um fenómeno urbano do século XX*, Lisboa, Bizâncio, 2012.

⁷⁵⁹ No que diz respeito ao cinema João Ortigão Ramos estaria envolvido na constituição da Tobis Portuguesa, como veremos adiante e seria o produtor de *A Canção de Lisboa* (1933) de Cottinelli Telmo. Além de director do São Luiz foi também presidente do Automóvel Club de Portugal entre 1928 e 1971 e vereador da Câmara Municipal de Lisboa.

⁷⁶⁰ Dramaturgo, jornalista e então director do teatro e em breve realizador de cinema, assinandoos hoje desaparecidos *Ver e Amar* (1930) e *O Trevo de Quatro Folhas* (1936), *A Rosa do Adro* (1938) e *Aldeia da Roupas Branca* (1939). No Brasil, para onde emigra, realiza *Pureza* (1940) e *24 Horas de Sonho* (1941). Aí viria a ser correspondente do *Diário de Lisboa* escrevendo crónicas regularmente. Estas seriam publicadas sobre a forma de volume. Ver Garcia, Chianca de; Rosa, Vasco (Org.), *Cartas do Brasil. Seguidas de Os Verdes Anos da República de 1910*, Lisboa, O Independente, 2004

⁷⁶¹ Nobre, Roberto, *Singularidades do Cinema Português*, Lisboa, 1964, página 124.

⁷⁶² França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1991, página 317.

cinema francês⁷⁶³. Assim, entre 1923 e 1927, e para referir apenas alguns filmes, estrearam em Portugal: *El Dorado*, *A Desumana*, *O Defunto Pascale* de Marcel L'Herbier⁷⁶⁴; *A Roda*, *Ó da Guarda* de Abel Gance⁷⁶⁵; *Paris que Dormee Nas Garras do Vento* de René Clair⁷⁶⁶; *O Leão da Mongólia*, *Duplo Amor* e *O Cartaz* de Jean Epstein⁷⁶⁷; *Rua sem Sol* de G.W. Pabst – que Leitão de Barros citaria como uma das suas posteriores influências⁷⁶⁸; *A Sinfonia de uma Capital* de Walter Ruttmann⁷⁶⁹. Acrescente-se que já mais perto do final da década estreariam ainda *Metropolis*, *Os Espiões* e *Uma Mulher na Lua* de Fritz Lang⁷⁷⁰.

Depois da invasão germânica e francesa, e novamente segundo o testemunho de Roberto Nobre,

uma nova onda de surpresa surgiu com o cinema russo de 1925. À sobriedade e expressionismo de certo cinema alemão e às bizarras audácias estéticas do seu caligarismo, seguiu-se o realismo, a um tempo lírico e poderoso, e uma nova noção de ritmo e de montagem, das escolas de Pudovkine, Eisenstein, Dovjenco, Alexandroff e Olga Preobrazenskaia.⁷⁷¹

Estrearam em Portugal, na passagem da década de 20 para a década de 30, importados via *Bloco H. da Costa*, e escolhidos por António Lopes Ribeiro, *A Linha Geral* de Serguei Eisenstein e Grigori Alexandrov; *A Mãe* e *Tempestade na Ásia* de Vsevolod Pudovkin; *A Aldeia do Pecado* de Olga Preobrazhenskaya; e *O Cadáver Vivo* de Fyodor Otsep⁷⁷².

⁷⁶³ Nobre, Roberto, *Singularidades do Cinema Português*, Lisboa, 1964, página 124

⁷⁶⁴ L'Herbier, Marcel, *El Dorado*, França, Guumont, 1921 (estreia em Portugal a 25 de Junho de 1923); L'Herbier, Marcel, *L'inhumaine*, França, Cinégraphique, 1924 (estreia em Portugal a 18 de Maio de 1925); L'Herbier, Marcel, *Feu Mathias Pascal*, França, Cinégraphique, 1926 (estreia em Portugal a 26 de Abril de 1926); L'Herbier, Marcel, *Le Vertige*, França, Cinégraphique, 1926 (estreia em Portugal a 30 de Maio de 1927).

⁷⁶⁵ Gance, Abel, *La Roue*, França, Films Abel Gance, 1923 (estreia em Portugal a 2 de Novembro de 1925); Gance, Abel, *Au Secours!*, França, Films Abel Gance / Unione Cinematografica Italiana, 1924 (estreia em Portugal a 20 de Fevereiro de 1925); Gance, Abel, *Napoléon*, França, Ciné France Films / Films Abel Gance / Isepa-Wengeroff Film GmbH / Pathé Consortium Cinéma / Société générale des films, 1927 (estreia em Portugal a 5 de Junho de 1929).

⁷⁶⁶ Clair, René, *Paris Qui Dort*, França, Films Diamant, 1925 (estreia em Portugal a 28 de Dezembro de 1925); Clair, René, *La Proie du Vent*, França, Films Albatros / Kamenka, 1927 (estreia em Portugal a 21 de Novembro de 1927).

⁷⁶⁷ Epstein, Jean, *Le Lion des Mogols*, França, Albatros Produktion, 1924 (estreia em Portugal a 7 de Dezembro de 1925); Epstein, Jean, *Le Double Amour*, França, Albatros Produktion, 1925 (estreia em Portugal a 20 de Setembro de 1926); Epstein, Jean, *L'Affiche*, França, Albatros Produktion, 1924 (estreia em Portugal a 31 de Agosto de 1926).

⁷⁶⁸ Pabst, G.W., *Die Freudlose Gasse*, Alemanha, Sofar-Film, 1925. Estreia em Portugal a 10 de Janeiro de 1927.

⁷⁶⁹ Ruttmann, Walter, *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, Alemanha, Deutsche Vereins-Film / Les Productions Fox Europa, 1927. Estreia em Portugal a 21 de Novembro de 1927.

⁷⁷⁰ Lang, Fritz, *Metropolis*, Alemanha, UFA, 1927 (estreia em Portugal a 7 de Abril de 1928); Lang, Fritz, *Spione*, Alemanha, Fritz Lang Film / UFA, 1928 (estreia em Portugal a 13 de Fevereiro de 1929); Lang, Fritz, *Frau im Mond*, Alemanha, Fritz Lang Film / UFA, 1929 (estreia em Portugal a 8 Dezembro de 1930).

⁷⁷¹ Nobre, Roberto, *Singularidades do Cinema Português*, Lisboa, 1964, página 164.

⁷⁷² Alexandrov, Grigori; Eisenstein, Serguei, *Staroye i Novoye*, União Soviética, Sovkino, 1929 (estreia em Portugal a 12 de Novembro de 1930); Pudovkin, Vsevolod, *Mat*, União Soviética, Mezhrabpom-Rus, 1926 (estreia em Portugal a 3 Fevereiro de 1930); Pudovkin, Vsevolod, *Potomok Chingis-Khana*, União Soviética, Mezhrabpomfilm, 1928 (estreia em Portugal a 17 Dezembro 1929); Pravov, Ivan; Preobrazhenskaya, Olga, *Bay Ryazanskie*, União Soviética, Sovkino, 1927 (estreia em Portugal a 22 de Outubro 1929); Otsep, Fyodor, *Zhivoy Trup*, União Soviética / Alemanha, Mezhrabpomfilm / Prometheus-Film-Verleih und Vertriebs-GmbH / Länderfilm GmbH, 1929 (estreia em Portugal a 26 Dezembro 1929). De acordo com João Bénard da Costa foi António Lopes Ribeiro quem foi à Rússia comprar os filmes. Ver Costa, João Bénard da, *Histórias do Cinema*, col. Sínteses da

Estes filmes vanguardistas, atravessados por propostas teóricas, provavelmente incompreendidas pelos espectadores portugueses, traziam também consigo, implícitas ou explícitas, determinadas propostas estéticas. Através deles tomava-se, finalmente, contacto com os principais desenvolvimentos em termos de linguagens cinematográficas, desde as possibilidades trazidas pela câmara móvel, às novas hipóteses de combinação, sobreposição de imagens e outras técnicas de montagem, passando pelo trabalho cenográfico e pela introdução do som na imagem. Absorvendo-os entusiasticamente, tais desenvolvimentos repercutir-se-iam de tal forma nas obras de Leitão de Barros que, passados vinte anos, o realizador ainda sentia a necessidade de se justificar a respeito, afirmando tratar-se, no caso da sua cinematografia, de uma “influência de concepção ou de processo por natural paralelismo de espírito” e não de mero “decalque nem plágio”⁷⁷³.

Igualmente a par destas novas correntes, durante as férias do Verão de 1926, António Lopes Ribeiro faz umas filmagens amadoras na Nazaré com a sua máquina Pathé Baby, que mais tarde mostra ao amigo Leitão de Barros. Conforme descreveu:

Uma noite projectei-lhe em minha casa um filme de 9.5mm que eu fizera na Nazaré, coadjuvado por Martins Barata, seu cunhado, sobre a faina dos pescadores da então maravilhosa praia onde passáramos férias. O filme entusiasmou-o; e logo decidimos repeti-lo em 35 mm. Assim nasceu o documentário Nazaré, Praia de Pescadores.⁷⁷⁴

Leitão de Barros, tomado pelo que vê, pelas novidades técnicas e pelas possibilidades conceptuais inerentes, sensível à fotogenia e à potencialidade cinematográfica da Nazaré, viria a assinalar, retrospectivamente, o dia em que assistiu às referidas filmagens como o dia do seu “suicídio” como pintor, dia em que deixa “os quadros para entrar no cinema”⁷⁷⁵.

Cultura Portuguesa, Europália 91, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991, página 32. Ver ainda os artigos de António Lopes Ribeiro para *O Notícias Ilustrado* intitulados “Filmes Russos que Lisboa não vai ver” in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 52, Lisboa, 9 de Junho de 1929; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 53, Lisboa, 16 de Junho de 1929. Não havendo estudo de fundo sobre o cinema soviético em Portugal nestes anos há, contudo, que referir o catálogo *Ciclo de Cinema Clássico Soviético*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1987.

⁷⁷³ “Não nego que há vinte e sete anos, *AMãe* do mesmo autor (Pudovkin), e o *Couaçado Potemkin* ou *ALinha Geral*, produziram em mim profunda impressão. Lembro-me, na *Mãe*, do simbolismo assombroso que comparava o relógio destrozado no chão, cujas peças jamais voltariam a unir-se, com a vida desfeita de uma mãe, que nada mais tinha a fazer na vida do que contar, com inalterável pontualidade, em cada dia, os minutos da vida do filho – agora morto. Essa expressão do estilo de Pudovkin entusiasmou-me, nessa época. Mas influência de concepção ou de processo por natural paralelismo de espírito, não é decalque nem plágio.” Barros, Leitão de, *Como Eu Vi Castro Alves e Eugénia Câmara*, Lisboa, 1949, página 70.

⁷⁷⁴ António Lopes Ribeiro citado in Matos-Cruz, José (Org.), *António Lopes Ribeiro* (Catálogo), Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983, página 31.

⁷⁷⁵ Leitão de Barros em entrevista a Carlos Fernandez Cuenca, citado por João Bénard da Costa in *Maria do Mar*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 2000, página 4.

2.1.1. Nazaré, Praia de Pescadores e Zona de Turismo (1929)

Logo no ano seguinte, em 1927, Leitão de Barros começa a rodar o seu “primeiro” filme, intitulado *Nazaré, Praia de Pescadores e Zona de Turismo*⁷⁷⁶. Escolhe, precisamente, o local antes eleito por António Lopes Ribeiro, que, aliás, se responsabiliza pela planificação e pela assistência de realização. A produção e a fotografia ficam a cargo de Artur Costa de Macedo (1894-1966), com quem o realizador já tinha trabalhado nos tempos da *Lusitânia Films*. De média-metragem, embora dele só tenham sobrevivido 14 minutos, o filme destacou-se de imediato dos restantes documentários de 100 metros, não só pela duração mas, sobretudo, pelas suas qualidades artísticas e técnicas e por ser filmado numa nova película pancromática⁷⁷⁷. Consistia numa sucessão de planos, estáticos e panorâmicos, das gentes e dos locais da Nazaré, com os seus hábitos e costumes, sem outro fio narrativo que não o da poética das imagens, auxiliado por legendas, que ora sublinhavam essa dimensão, ora serviam de prelúdio para a sequência seguinte. Transcrevêmo-las abaixo por forma a esclarecer melhor o que se via:

O mar; Encosta acima; É como um longo presépio branco junto ao mar; Três minutos até à praia; De manhãzinha, as ruas são painéis medievais; O mercado nos dias bons tem de tudo; Desde pequeninos eles vestem-se como os pais; Há silhuetas que lembram figuras fenícias; A praia; Nascimento da Rede; Como uma enorme renda, carinhosa se guarda a rede; Além da rede, usa-se a linha; Durante os ócios, os amores passam; Quando os entendidos dizem que o mar está bom; Os barcos partem para o mar...E, com um pouco de fê...

A estas legendas correspondiam imagens de apurado sentido de composição, como se pode ver na colocação dos intervenientes e da câmara, nos enquadramentos tanto gerais como aproximados. Nos ângulos adoptados, não ousados mas pouco

⁷⁷⁶Realizado embora não assinado por Leitão de Barros. O programador e crítico de cinema Manuel Cintra Ferreira (1942-2010) põe em causa a realização de Leitão de Barros chamando a atenção para o papel do director de fotografia Artur Costa de Macedo e para as semelhanças entre este filme e o de João Almeida e Sá *Alfama, a Velha Lisboa* (1930). Ver Manuel Cintra Ferreira, «Nazaré, Praia de Pescadores» (Folha de Sala), Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 3 de Março de 2008.

⁷⁷⁷Os 14 minutos referidos correspondem a 390 metros. Não existem certezas relativamente à metragem total deste filme. José Matos Cruz no seu *Cais do Olhar* refere 900 metros, acrescentando em nota que Félix Ribeiro atribuiu as possibilidades de 600 ou 1500 metros. Ver Matos-Cruz, José, *O Cais do Olhar – O Cinema Português de Longa Metragem e Ficção Muda*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1999, página 41. Sobre o possível destino do negativo de Nazaré: de acordo com Félix Ribeiro a película cinematográfica era vendida na altura da segunda guerra mundial devido às suas componentes. Ver Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Facto e Figuras da História do Cinema Português (1896-1949)*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1983, página 231. De acordo com Daniel del Negro “a cópia exibida de 14 minutos está incompleta dado que o negativo original desapareceu sendo necessário recorrer à contratipagem da única cópia (incompleta) que pode ser encontrada.” in Del Negro, Daniel, *Nazaré, Praia de Pescadores* (Folha da Cinemateca), Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 5 de Fevereiro de 1987. Sobre aspectos técnicos do filme ver Del Negro, Daniel, *Nazaré, Praia de Pescadores* (Folha de Sala), Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 5 de Fevereiro de 1987.

habituais à data, nota-se um explorar de perspectivas – caso dos planos das ruas da Nazaré – e um trabalho a partir de geometrias e outras linhas de força que se opunham desde logo à linearidade, ou horizontalidade, teatral que a maioria dos filmes portugueses de então apresentava.



Fig. 1-8. Fotogramas do filme *Nazaré, Praia de Pescadores e Zona de Turismo* (1929)

A forma como o realizador capta e dá a ver a natureza plástica do mar nos planos iniciais do filme – contra-picados da Praia Norte registados do alto do Sítio –, ou como compõe os planos das actividades dos pescadores – desde o empurrar do barco ao fabrico e alar da rede – demonstram o cuidado e rigor estético pictorial da composição da imagem.



Fig. 9-12. Fotogramas do filme *Nazaré, Praia de Pescadores e Zona de Turismo* (1929)

Acrescente-se ainda, a estes planos, o trabalho ao nível da direcção de fotografia, com a exploração de contrastes do preto e do branco. Nesse “retábulos animados de museu”, como os descreveu então a *Cinéfilo*⁷⁷⁸, o realizador revelava “muitos bons recursos de imaginação plástica, bom gosto, certa sobriedade a temperar uma tendência para os bonitos quadros pitorescos, amaneiramento natural num aguarelista”, na opinião de Roberto Nobre⁷⁷⁹.

⁷⁷⁸ Crítica não assinada, in *Cinéfilo*, n.º 23, Lisboa, 26 de Janeiro de 1929, página 7.

⁷⁷⁹ Nobre, Roberto, *Singularidades do Cinema Português*, Lisboa, 1964, página 45



Fig. 13-16. Fotogramas do filme *Nazaré, Praia de Pescadores e Zona de Turismo* (1929)

Conseguindo um raro equilíbrio entre essa composição do plano e as novas linguagens cinematográficas a que acima aludimos, Leitão de Barros e Artur Costa de Macedo demonstravam ainda um domínio técnico praticamente inédito, na exploração dos possíveis movimentos de câmara e até mesmo dos intervenientes e, posteriormente, ao nível da própria montagem. Vejam-se, por exemplo, as bem conseguidas, embora mais frequentes, panorâmicas horizontais e verticais bem como em ângulo recto; o uso inteligente do elevador da Nazaré, que liga a praia ao Sítio, para registar *travellings* ascendentes e descendentes, que na versão final seriam trabalhados numa montagem de vários planos sobrepostos; a construção de tensões, criadas através da alternância de planos dos remos e do mar, do campo e do contracampo.



Fig. 17-19. Fotogramas do filme *Nazaré, Praia de Pescadores e Zona de Turismo* (1929)

Além das inovações técnicas e conceptuais, *Nazaré, Praia de Pescadores* explora de uma forma intencionalmente documental as vivências de um povoado de pescadores e varinas, de crianças e viúvas, com as suas práticas, tradições e um folclore ainda não “folclorizado”⁷⁸⁰. Conjugando esses elementos tradicionais, captando-os em toda a sua força telúrica e anímica, como nunca o tinham sido até então, e ao mesmo tempo registando-os com uma contemporaneidade também nunca vista (e raramente vista depois), o filme resulta num retrato único, moderno e de contornos modernistas.

As imagens de *Nazaré, Praia de Pescadores* eram a soma de uma formação e de uma prática pictórica bem enraizadas na escola oitocentista, via Roque Gameiro, bem como de uma informação actualizada relativamente aos movimentos de vanguarda

⁷⁸⁰ Distinguimos “folclore” de “folclórico” entendendo o último como a apropriação e estilização do folclore local para fins propagandísticos e/ou turísticos, tal como visto nos trabalhos do S.P.N. / S.N.I. Deter-nos-emos mais aprofundamente sobre este assunto no Capítulo III quando focarmos nas marchas populares.

cinematográfica europeus. Por tudo isso, Roberto Nobre classificaria posteriormente este filme como um “documentário estético”⁷⁸¹. Uma “obra de justo relevo”, acrescentaria M. Félix Ribeiro, salientando a “beleza plástica e a pujança de muitas e muitas das suas imagens”, como o filme nos dá “a vivência autêntica, sem artifícios, dos usos e costumes tão típicos e significativamente observados das gentes daquele núcleo piscatório”⁷⁸². Mais tarde, o cinéfilo João Bénard da Costa (1935-2009) consideraria estas imagens como “obsessivas”, “das mais obsessivas de todo o cinema português”, atribuindo-lhes um sentido matricial, fundador⁷⁸³.

Da Invicta à Nazaré

Nazaré, Praia de Pescadores foi a primeira aproximação cinematográfica a Portugal com contornos artísticos, indiciando possibilidades até aí não vislumbradas. A atenção de Leitão de Barros ao seu país tinha um propósito concreto. Entendendo que ao cinema deveria corresponder também uma “missão altamente pedagógica, e de expressão artística e cultural”, a partir deste filme o realizador começa a trabalhar a capacidade educativa do meio, investindo numa nova forma de olhar a paisagem e os costumes⁷⁸⁴.

Tal atitude ia ao encontro das correntes ideológicas da segunda metade do século XIX. Como salienta o historiador Luís Trindade (n.1971), no seu estudo sobre a construção do nacionalismo português, a partir de 1919 Portugal começa “a ser aberto aos portugueses”, muito concretamente através de certas iniciativas de que o concurso “A Aldeia Portuguesa” foi caso paradigmático. “O objectivo era fixar imagens de algumas aldeias típicas, seleccionar as mais genuínas e dá-las a ver num museu etnográfico», conforme descreve⁷⁸⁵. Este género de iniciativa teria continuidade e repercussão noutras actividades, organizadas por jornais diários com o intuito análogo de mostrar Portugal aos portugueses. Indiquemos, a título exemplar, a colecção de gravuras com imagens do país intitulada *Riquezas de Portugal*, iniciativa do *Diário de*

⁷⁸¹ De acordo com Roberto Nobre, o “documentário estético é o cinema essencial, pedra toque do criador nessa arte tida como sétima. Todos estaremos de acordo em considerá-lo cinema puro. A imagem movente no seu próprio valor plástico, tornada veículo de arte pelo fluir do ritmo nos sucessivos planos e sequências transmutadas em poesia abstracta, próxima da música, fazem do documentário – sem o apoio de historietas aliciantes ou da beleza das vamps – o cinema básico, a comprovação plena de ele ter uma estética individualizada.” In Nobre, Roberto, *Singularidades do Cinema Português*, Lisboa, 1964, pp. 44-45.

⁷⁸² Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português (1896-1949)*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1983, página 229.

⁷⁸³ Costa, João Bénard da, *Histórias do Cinema*, col. Sínteses da Cultura Portuguesa, Europália 91, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, pp. 41 e 42.

⁷⁸⁴ Leitão de Barros, «O Caso dos Documentários – Uma Carta de Leitão de Barros» in *Cinéfilo*, n.º 15, Lisboa, 1 de Dezembro de 1928, página 8.

⁷⁸⁵ Trindade, Luís, *O Estranho Caso do Nacionalismo Português*, ICS, Lisboa, 2008, página 163.

Notícias para o verão de 1925⁷⁸⁶; a “grande peregrinação patriótica” organizada também *Diário de Notícias* em 1928; ou as várias acções d’ *O Notícias Ilustrado* dos sete anos em que foi editado, como a do “Hotel Modelo” e outras que vimos anteriormente.

No entanto, seriam os periódicos ligados ao cinema que chamariam realmente a atenção para a fotogenia e para o estado da imagem do país. A revista portuense *Invicta Cine* (1923-1932), por exemplo, em 1923, reproduzia um artigo, previamente publicado no periódico *A Nação Lusitana*, intitulado «A Nacionalização da Arte do Silêncio», que apontava o modo como o novo cinema nacional registava o país. Nele, contra as “aventuras criminosas e escandalosas, como o são as estrangeiras”, elogiava-se o enfoque de alguns realizadores em “assuntos portugueses, passados em terras de Portugal” e esses filmes que “falam ao coração como os entes mais queridos” no modo como “ensinam a mais amarmos a nossa terra mostrando-nos as suas belezas, as suas riquezas, os seus monumentos”⁷⁸⁷. Noutro número, num artigo especificamente dedicado à apetência do público por “fitas portuguesas”, incitava-se os exibidores a olhar “com um pouco de carinho para aquilo que se produz nesta abençoada terra de Portugal”⁷⁸⁸. Os redactores queriam com isso sensibilizá-los para o papel que poderiam ter, juntamente com os produtores e realizadores, no desenvolvimento de uma cinematografia nacional⁷⁸⁹.



Fig. 20. «Cinema e Turismo» in *Invicta Cine*, n.º 76, 31 de Maio de 1930.

Fig. 21. «Portugal Fotogénico» in *Cinéfilo*, n.º 320, Lisboa, 6 de Outubro de 1934.

Fig. 22. «A Missão Nacionalista do Cinema» in *Diário de Lisboa*, n.º 3865, Lisboa, 16 de Agosto de 1933.

Fig. 23. «A Paisagem Portuguesa no Cinema» in *Imagem*, n.º 49, Lisboa, 14 de Setembro.

Durante essa década e na seguinte escreveram-se muitos mais artigos deste teor, com traços nacionalistas cada vez mais acentuados – a propósito, houve quem chegasse

⁷⁸⁶De acordo com Luís Trindade “todos os dias o jornal mostrava um motivo rural ou artesanal, bem como alguns outros relacionados com o mar e com as colónias. Em cinquenta imagens do país, quase nenhuma representava realidades industriais ou urbanas” in Trindade, Luís, *O Estranho Caso do Nacionalismo Português*, ICS, Lisboa, 2008, página 225.

⁷⁸⁷«A Nacionalização da Arte do Silêncio» in *Invicta Cine*, n.º 3, Porto, 1 de Junho de 1923, página 10.

⁷⁸⁸«As Fitas Portuguesas» in *Invicta Cine*, n.º 5, Porto, 15 de Agosto de 1923, página 1

⁷⁸⁹Logo no primeiro número da *Invicta Cine*, Pinto Martins assina um artigo sobre o mesmo assunto com o título «Cinema Nacionalizador». Ver *Invicta Cine*, n.º 1, Porto, 25 de Março de 1923, página 10. As questões de mercado são discutidas no número seguinte num artigo assinado por Ernesto de Balmaceda, um antigo empregado da Caldevilla Films. Ver Ernesto de Balmaceda, «O Mercado Nacional» in *Invicta Cine*, n.º 2, Porto, 27 de Abril de 1923, página 7.

a considerar o cinema como o “martelo construtor da Nova Civilização Portuguesa”⁷⁹⁰. Pretendia-se sublinhar a importância e a necessidade, crescente, de dar a conhecer Portugal, mediante a apresentação de “belezas incomparáveis que a maior parte dos nacionais desconhecem”⁷⁹¹. Como se pode ler num artigo de 1930, do crítico e futuro argumentista Fernando Fragoso, «A Fotogenia da Terra Portuguesa», aos olhos dos agentes desta cultura de massas emergente – os mesmos que, pouco depois, seriam responsáveis pela tentativa de constituição de uma indústria cinematográfica – Portugal era o “país maravilhoso”, o “país-tipo”, que agradava, ou devia agradar, do “ponto de vista técnico” e sobretudo “pictórico”, e que “poderia com justa propriedade chamar-se um estúdio ao ar livre”⁷⁹².

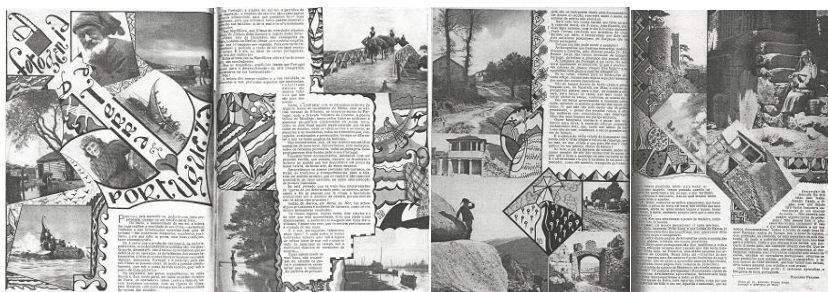


Fig. 24-27. «A Fotogenia da Terra Portuguesa» in *Cinéfilo*, n.º 93, Lisboa, 1 de Junho de 1930.

Para provar tal ponto de vista, o autor comparava as facilidades em filmar em exteriores em Portugal com as dificuldades em fazê-lo, por exemplo, em Inglaterra, na Rússia, ou nos países escandinavos. Mas recorria ainda às palavras do francês Paul Martillière, o operador de câmara de *Lisboa, Crónica Anedótica*, que já antes enaltecera as virtualidades da luz e as qualidades superiores das filmagens que tivera a oportunidade de executar em território português. Concluía, servindo-se de *Maria do Mar* de Leitão de Barros como exemplo, que “a fotogenia de Portugal é um facto” e que era “preciso saber aproveitar com gosto e espírito cinegráfico”⁷⁹³.

Outros Cenários Portugueses

Apesar das reivindicações da imprensa, a verdade é que desde sempre o cinema feito em Portugal se debruçou sobre o país. As primeiras filmagens do pioneiro Aurélio da Paz dos Reis (1862-1931), datadas de 1896, tinham títulos como *Feira do Gado na Corujeira*, *O Zé Pereira na Romaria de Santo Tirso*, *Azenhas no Rio Ave*, *Rio Douro*,

⁷⁹⁰ Felcar, «A Arte do Silêncio como meio de Nacionalização» in *Invicta Cine*, n.º 7, Porto, 5 de Dezembro de 1923, página 7.

⁷⁹¹ Ernesto de Balmaceda a respeito do filme *Serra da Estrela*. Ver Ernesto de Balmaceda, «O Mercado Nacional» in *Invicta Cinen.* 2, Porto, 27 de Abril de 1923, página 7.

⁷⁹² Fernando Fragoso, «A Fotogenia da Terra Portuguesa» in *Cinéfilo*, n.º 93, Lisboa, 1 de Junho de 1930.

⁷⁹³ Fernando Fragoso, «A Fotogenia da Terra Portuguesa» in *Cinéfilo*, n.º 93, Lisboa, 1 de Junho de 1930.

Mercado do Porto, referências explícitas às localidades do Norte de Portugal onde foram rodadas⁷⁹⁴. Também Lisboa foi captada por ele em *A Rua do Ouro*, *Marinha no Tejo*, *Torre de Belém* e *Avenida da Liberdade*. À semelhança deste, outros “realizadores” amadores atravessariam o país filmando paisagens e locais. Mas os seus registos não passaram de pequenos apontamentos de curiosidade, documentando acontecimentos circunstanciais, sem qualquer intuito estético ou artístico⁷⁹⁵.

No domínio da ficção, os exemplos são mais parcos. Raramente os realizadores portugueses “profissionais” olharam para as potencialidades cenográficas que o país poderia ter. Já os realizadores estrangeiros residentes em Portugal souberam tirar proveito dos cenários naturais que este oferecia para enquadrar os dramas de pendor literário e de contornos e tendências românticas que queriam realizar⁷⁹⁶. Foram os casos do italiano Rino Lupo (1888-1934), que rodou *Mulheres da Beira* (1921), cujo título é explícito relativamente ao local de rodagem, e *Os Lobos* (1923) na Serra da Cabreira; dos franceses George Pallu (1869-1948), que rodou *A Rosa do Adro* (1919) entre o Douro e o Minho, e Roger Lion (1882-1934), que filmou *Os Olhos da Alma* (1923) na Nazaré; e ainda do dramaturgo de origem brasileira Augusto de Lacerda (1864-1926), que escolheu a Póvoa do Varzim para rodar *Tempestade da Vida* (1923), filme hoje tido como “o primeiro registo ficcional que se ambienta exclusivamente numa comunidade piscatória e que representa directamente a figura do pescador”⁷⁹⁷.

Também a cidade de Lisboa foi pouco aproveitada pelo cinema ficcional, excepção feita a *Os Crimes de Diogo Alves* (1911), no qual João Tavares (1883-1971) filmou o Aqueduto das Águas Livres para as cenas dos homicídios, com o vale de Alcântara e Monsanto ao fundo, e ao *O Homem dos Olhos Tortos* (1918), de Leitão de Barros. Inspirado nos seriados estrangeiros, na sua primeira aproximação cinematográfica à sua cidade, o realizador explorou os seus lados mais negros, registando-a de forma labiríntica como convinha ao policial. Acrescente-se a estes *Pratas, o Conquistador* (1917), de Emídio Ribeiro Pratas (1899 -?); *O Destino* (1922) de George Pallu; os hoje desaparecidos filmes de Ernesto de Albuquerque com o “imitador de Charles Chaplin”, o Cardo, rodados em 1916, e o seu *Quim e Manecas* (1916); *O*

⁷⁹⁴ Sobre Aurélio da Paz dos Reis ver *Aurélio da Paz dos Reis* (catálogo), Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1996.

⁷⁹⁵ Sigo aqui as abordagens de Luís de Pina e M. Félix Ribeiro ao conceito de documento e documentário, diferenciados pela presença do olhar de um realizador – no último – ou ausência – no primeiro.

⁷⁹⁶ Sobre estes realizadores estrangeiros então residentes em Portugal ver Baptista, Tiago (org.), *Lion, Mariaud, Pallu: Franceses Tipicamente Portugueses*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 2003. A par destes realizadores há ainda que referir *A Calúnia* (1926) e *O Fauno das Montanhas* (1926) de Manuel Luís Vieira, rodados no Funchal.

⁷⁹⁷ Paulo Cunha, «O Pescador: representações do Homem e do seu meio no Cinema Português» in *Oceanos*, n.º 47/48, Lisboa, Julho / Dezembro de 2001, página 201.

Groom do Ritz (1923) de Reinaldo Ferreira; *As Aventuras do Tenor Romão* (1927) e *O Diabo em Lisboa* (1926-28) de Rino Lupo; e *A Mão Enluvada* (1927) de António Lourenço.

“Os Sem Méritos da Lei”

A 6 de Maio de 1927 foi promulgado o decreto-lei da hoje conhecida como “Lei dos Cem Metros”, que instituiu a presença regular de Portugal nas telas de cinema. Decretava o artigo 6 “obrigatória em todos os espectáculos cinematográficos a exibição de uma película de indústria portuguesa com um mínimo de cem metros, que deve ser mudada todas as semanas”, e “sempre que (...) possível, apresentada alternadamente, de paisagem e de argumento e interpretação portuguesa”.

De acordo com os seus pressupostos, a lei poderia ter tido resultados interessantes, dando nomeadamente ocasião à exploração documental de geografias e costumes locais desconhecidos da grande maioria dos espectadores⁷⁹⁸. Em termos concretos, porém, não foi o impulso etnográfico ou antropológico que tomou a dianteira nem, tão-pouco, a aprendizagem e o desenvolvimento das competências técnicas dos operadores, que, afinal, aquela pressupunha. À medida que foi sendo cumprida, e tendo em conta a sua relação com a circunstância real do mercado cinematográfico português, a lei sofreu interpretações demasiado literais, resultando em centenas de metros de película desperdiçados com aspectos do país captados sem cuidado nem interesse maiores. Os filmes produzidos mediante a instrução dos “cem metros” foram descritos pelos críticos e espectadores de então como “engodo”, “decepção”⁷⁹⁹, sendo inclusivamente considerados “detestáveis”⁸⁰⁰. As reacções foram piorando à medida que os filmes eram remontados – a lei obrigava o preenchimento da metragem mas não especificava que ele deveria ser feito mediante o recurso a planos inéditos –, e “o espectador já conhece de cor e salteadas” essas “estafada vista” que antecede o filme que realmente quer ver. Como se descreveu, de forma sintetizada, na *Cinéfilo*, o “pequeno filme português exibido por uma determinação legal foi, frequentes vezes, um atestado de miséria, mau gosto e incompetência, e ainda agora, amiúde, corre as telas do país para descrédito de quem os fez e de quem os apresenta”⁸⁰¹. Um ano e meio depois

⁷⁹⁸ Facto que levou a que António Lopes Ribeiro afirmasse, bastantes anos mais tarde, que foi “o primeiro grande impulso dado ao cinema nacional, pois formou operadores e documentaristas, e fomentou a existência de laboratórios”, referindo nesse aspecto a constituição da *Lisboa Filme* e da *Ulyssea Filme* e a sua própria estreia na realização. António Lopes Ribeiro citado in Matos-Cruz, José (org.), *António Lopes Ribeiro* (catálogo), Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983, página 30.

⁷⁹⁹ Avelino de Almeida, «O Caso dos Documentários Nacionais» in *Cinéfilo*, n.º 14, Lisboa, 24 de Novembro de 1928.

⁸⁰⁰ Fernando Frago, «A Fotogenia da Terra Portuguesa» in *Cinéfilo*, n.º 93, Lisboa, 1 de Junho de 1930.

⁸⁰¹ «A Produção Nacional» in *Cinéfilo*, n.º 71, Lisboa, 28 de Dezembro de 1929, página 3.

da sua aprovação, a 24 de Novembro de 1928, Avelino de Almeida, nas páginas da *Cinéfilo*, resumia, a propósito da lei:

Cumpriu-se quanto à letra, mas não quanto ao espírito. As firmas directa ou indirectamente exhibidoras, e de um modo especial as portuguesas, fariam uma afirmação de patriotismo e de sincero interesse pela criação e pelo desenvolvimento da cinematografia nacional, se fomentassem a execução de películas nossas, de jeito a que das suas telas fossem gradualmente banidas as insignificâncias e as borracheiras que por vezes lá se projectam e cuja ausência de valor sobressai com tanto maior vulto quanto mais notáveis são os documentários estrangeiros a que, em regra, servem de remate.⁸⁰²

O mesmo autor chamava a atenção para a necessidade de “perspicácia, o senso estético, a ciência de composição, o culto do espírito que se reclama dos realizadores”, para as “qualidades de visão, cultura e realização que só raras vezes se congregam num simples operador” e argumentava que os “obstáculos se removem com um pouco de boa vontade e de patriotismo”. Concluía afirmando que “o que se está fazendo não é bonito, nem decoroso, nem patriótico”⁸⁰³. O próprio Leitão de Barros veio a público comentar a lei, centrando-se, sobretudo, nas questões económicas inerentes à produção e mercados, explicando que face à “pobreza de recursos das firmas produtoras” e “indiferença glacial das exhibidoras”, os distribuidores preferiam uma “má farsa” a um “bom documentário” uma vez que este seria mais dispendioso⁸⁰⁴.

Embora não nos possamos deter mais nos contornos e alcance desta lei, cumpre acrescentar que ela obrigou a uma relação directa, forçada ou deliberada, entre os cineastas, realizadores e operadores de câmara com o país, e que, de forma mais ou menos conseguida, Portugal foi efectivamente filmado. De resto, foi nesse contexto que surgiu *Nazaré, Praia de Pescadores*, e que a localidade, afinal protagonista do filme, fez a sua entrada no imaginário português, inaugurando a construção da imagética marítima, posteriormente tão cara ao regime do Estado Novo. Uma entrada lenta, como convém frisar – o filme não teve o impacto que poderia ter tido, provavelmente por ter sido tomado por mais um desses documentários de “100 metros”, conforme o título facilmente levaria a crer. Estreado a 23 de Janeiro de 1929, com um atraso justificado

⁸⁰² Avelino de Almeida, «O Caso dos Documentários Nacionais» in *Cinéfilo*, n.º 14, Lisboa, 24 de Novembro de 1928, página 3.

⁸⁰³ Avelino de Almeida, «O Caso dos Documentários Nacionais» in *Cinéfilo*, n.º 14, Lisboa, 24 de Novembro de 1928, página 4.

⁸⁰⁴ Leitão de Barros in «O Caso dos Documentários Nacionais – uma carta de Leitão de Barros» in *Cinéfilo*, n.º 15, Lisboa, 1 de Dezembro de 1928, página 8.

por motivos de ordem técnica e económica⁸⁰⁵, esteve em exibição apenas uma semana sendo retirado “sem que para ele algumas publicações da especialidade chamassem a atenção do público, como era a sua obrigação”, conforme “alguém” se queixava n’*O Notícias Ilustrado*⁸⁰⁶.

2.1.2. Lisboa, Crónica Anedótica (1930) e Maria do Mar (1930)

A Entrevista a Fritz Lang

Pouco depois da estreia de *Nazaré, Praia de Pescadores*, Leitão de Barros, parte numa viagem de estudo com António Lopes Ribeiro, ao longo da qual, durante seis meses, visita os principais estúdios cinematográficos europeus, mais precisamente os franceses, italianos, austríacos, alemães e, possivelmente, ainda os checoslovacos⁸⁰⁷. Foi em Berlim, nos estúdios da Universum Film AG (UFA), que assistiu às filmagens de *Uma Mulher na Lua* (1929) e que, em nome d’*O Notícias Ilustrado*, entrevistou o já então célebre realizador Fritz Lang (1890-1976). Segundo os depoimentos transcritos, corroborados pela imagem da capa, este teria afirmado um invulgar interesse e, mesmo, a intenção declarada de filmar (em) Portugal, convidando Leitão de Barros a ver o *dossier* que elaborara sobre o país. Espécie de momento iniciático e sacramental, a descrição do encontro entre Lang e Leitão de Barros – contado, por ele, na primeira pessoa – funcionava como uma narrativa mítica que justificava e, mais do que isso, fundava, mediante a benção do mestre alemão, os futuros caminhos do cinema portugueses.

Por ser um “país irrequieto, das conquistas, e da ânsia de liberdade e de vida”, “o mais moço e vivo dos países da Europa”, aquele que “assombra pela ânsia que tem de viver e de se arrumar” – conforme se lê no inflamado relato –, Portugal seria “uma fonte

⁸⁰⁵ “Em consequência de problemas de ordem económica que atingiram o produtor, o próprio Artur Costa de Macedo, (atrasando a sua conclusão especialmente pela demora ocasionada pelos trabalhos de direcção da montagem, supervisionada pelo próprio realizador no laboratório de Raul Lopes Freire e também por problemas de natureza laboratorial), o filme só viria a ser apresentado ao público, no São Luiz, a 23 de Janeiro de 1929.” in Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português (1896-1949)*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1983, página 229.

⁸⁰⁶ *O Notícias Ilustrado*, n.º 34, Lisboa, 3 de Fevereiro de 1929, página 14.

⁸⁰⁷ Sobre estas viagens ver os pedidos de equiparação a bolseiro e relatórios entregue no Instituto de Alta Cultura, arquivados no Instituto Camões in Instituto de Alta Cultura, Livro 1, Fls. 91, proc. 434, entrada 17 de Setembro de 1930. Ver ainda onde Leitão de Barros refere que visitou estúdios de Berlim, de Viena e de Milão e que assistiu às filmagens de W. Thiele e René Clair de acordo com o relatório arquivado in Instituto de Alta Cultura, Livro 1, Fls. 169, proc. 739, entrada 23 de Outubro de 1931. Num relatório entregue à Junta de Educação Nacional, datada de 5 de Setembro de 1934 faz menção a, enquanto bolseiro, ter visitado ainda a Checoslováquia, Bélgica e Polónia. No entanto, não foram encontrados pedidos ou relatórios a esse respeito. N’*O Notícias Ilustrado*, n.º 195, Lisboa, 6 de Março de 1932 Leitão de Barros faz menção à sua visita a estúdios Checoslováquia e Jugoslávia. Nas crónicas de António Lopes Ribeiro sobre a viagem conjunta que fizeram este refere que Leitão de Barros ficou por Berlim, enquanto ele visitou a Rússia. Além das viagens que fez, Leitão de Barros chegou a pedir uma licença sem vencimento, em Outubro de 1931, para ir ao Brasil para estudar “as possibilidades de um acordo comum aos governos dos dois países para os filmes na língua portuguesa”, viagem que não se chegou a realizar nessa altura. Leitão de Barros, carta datada de 13 de Outubro de 1931, arquivado no Instituto Camões (Lisboa) in Instituto de Alta Cultura, Livro 1, Fls. 169, Proc. 739, entrada 23 de Outubro de 1931.

de inesgotável pitoresco, dum pitoresco único e desconhecido em todo o mundo” e, por isso, desde logo, “um grande motivo de cinema”⁸⁰⁸. Tamanha potência, aliás – ainda de acordo com o relato de Leitão de Barros –, teria mesmo invertido o sentido da entrevista e provocado, em poucos minutos, a troca de papéis do entrevistador e do entrevistado, levando Lang a indagar sobre “a vida das costas marítimas, as construções rurais, a indumentária regional”: “Esboço-lhe o barrete de pescador, e a linha dos saveiros e dos barcos moliceiros e Lang recolhe os meus riscos como coisas preciosas”⁸⁰⁹.



Fig. 28. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 48, Lisboa, 12 de Maio de 1929, capa.

Fig. 29. O Homem Que Passa, «Um dia nos “studios” de Fritz Lang» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 49, Lisboa, 19 de Maio de 1929.

Desconhecem-se, hoje, os desenvolvimentos deste interesse, que a reportagem enfatiza. Os filmes seguintes do realizador, *M* (1931) e *O Testamento do Dr. Mabuse* (1933), mostravam-no mais preocupado com a conjuntura política alemã que, de resto, o obrigaria a emigrar, primeiro para Paris, depois para Hollywood. No que diz respeito a Leitão de Barros, porém, essa entrevista seria matricial. Regressado a Portugal, lançar-se-ia imediatamente na realização, simultânea, de duas longas-metragens ficcionadas a partir de motivos portugueses: *Lisboa, Crónica Anedótica* e *Maria do Mar*. Os subtítulos dos filmes eram explícitos relativamente ao conteúdo. O último seria sub-intitulado “documentário dramatizado” e *Lisboa* seria “crónica anedótica de aspectos citadinos” e “de aspectos populares”⁸¹⁰.

Lisboa, Crónica Anedótica (1930)

Lisboa, Crónica Anedótica foi o primeiro a estrear. Nele, Leitão de Barros contou, uma vez mais, com António Lopes Ribeiro como assistente de realização, ficando a fotografia a cargo de Artur Costa de Macedo, auxiliado por Salazar Diniz – um assíduo colaborador d’*O Notícias Ilustrado* –, Manuel Luís Vieira e Paul

⁸⁰⁸ O Homem Que Passa, «Em Casa de Fritz Lang» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 48, Série II, Lisboa, 12 de Maio de 1929, pp. 10-11. O copyright da entrevista é de 1928.

⁸⁰⁹ O Homem Que Passa, «Em Casa de Fritz Lang» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 48, Série II, Lisboa, 12 de Maio de 1929, pp. 10 e 11.

⁸¹⁰ Leitão de Barros in *Diário de Lisboa*, n.º 2760, Lisboa, 10 de Abril de 1930, página 1.

Martillière⁸¹¹. Este último, segundo M. Félix Ribeiro, era um dos operadores do jornal de actualidades cinematográfico *Eclair Journal* e foi contratado propositadamente para captar as imagens em câmara lenta, “ao retardador”, como era então denominada a técnica. As legendas estiveram a cargo de Feliciano Santos, também um colaborador da revista do realizador, e contaram com o apoio de Roberto Nobre⁸¹². A produção foi da responsabilidade de Salm (Salomão) Levy Junior e a distribuição foi feita pela Companhia Cinematográfica de Portugal. O filme, rodado em película de 35 mm, a preto e branco, teve a duração de 2466 e de 2570 metros nas versões exibidas em Lisboa⁸¹³.

Lisboa, Crónica Anedótica estreou a 1 de Abril de 1930 nas salas do São Luiz e do Tivoli em simultâneo, na mesma semana de *José do Telhado* (1930) de Rino Lupo e numa altura em que se anunciava a estreia do primeiro filme sonoro em Portugal⁸¹⁴, *Sombras Brancas nos Mares do Sul* (1928) de W.S. Van Dyke e Robert Flaherty⁸¹⁵. O primeiro passou despercebido mas com o segundo *Leitão de Barros* teve de medir forças. Para a exibição no Tivoli – que fez parte de um programa conjunto com *Um Grito no Metropolitano* (1929) de Anthony Asquith⁸¹⁶ – foi preparado um acompanhamento musical por Álvaro Leitão⁸¹⁷. No Cine-Teatro São Luiz – também no âmbito de um programa conjunto, desta feita com *Escrava de Luxo* (1927), de Howard

⁸¹¹Segundo Roberto Nobre “não foi assistente neste filme Lopes Ribeiro, não tendo, mesmo ali tido qualquer colaboração. O mesmo aconteceu no filme *Lisboa*. Não necessita, evidentemente, o realizador de *Gado Bravo* destas atribuições apócrifas. Não houve assistente de nomeada. Apenas Brum do Canto esteve para sê-lo e ainda compareceu nos trabalhos durante uma escassa semana, finda a qual amigavelmente se escusou.” in Nobre, Roberto, *Singularidades do Cinema Português*, Lisboa, Portugalíia Editora, 1964, página 123.

⁸¹²Ver Nobre, Roberto, *Singularidades do Cinema Português*, Lisboa, Portugalíia Editora, 1964, página 46 onde o autor relata a experiência.

⁸¹³De acordo com Manuel Cintra Ferreira na Folha da Cinemateca de 3 de Março de 2008, “do filme *Lisboa Crónica Anedótica* conserva a Cinemateca Portuguesa duas cópias de época, em suporte de nitrato de celulose. Uma delas, a mais completa e com 2466 metros, corresponde à versão montada que foi conhecida dos espectadores portugueses, nomeadamente através das suas muitas exhibições na nossa sala a partir duma primeira acção de preservação levada a cabo pela Cinemateca nos anos 70. A segunda cópia, muito incompleta – apenas com 1507 metros - e com uma montagem totalmente diferente, que por vezes nem sequer faz sentido, apresenta diversas evidências de se tratar dum positivo de trabalho, e não duma montagem final. No entanto, esta segunda cópia inclui duas cenas até agora nunca vistas na anterior versão e que, pela sua coerência, nos pareceu fundamental incluir no novo restauro que agora se apresenta: a sequência dos beijos e a dos cinemas e teatros de Lisboa. (...) A metragem final desta nova cópia restaurada é de 2570 metros, correspondendo – a uma cadência de projecção de 18 imagens por segundo – a 125 minutos (...). Houve ainda uma primeira versão antes destas referidas, unicamente exibida à imprensa, a que depois, segundo Félix Ribeiro, então redactor da revista cinematográfica *Kino*, «sairam o “sketch” do “conto do vigário” no Terreiro do Paço, a sequência da bilha quebrada, com Perpétua, salvo erro, os pés descalços e mais alguns momentos, substituídos por vistas da Avenida da Liberdade, Basílica da Estrela, etc.». Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português (1896-1949)*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1983, página 263. Além destas referidas há ainda uma possível versão para exportação para o Brasil, conforme refere o realizador em entrevista ao *Diário de Lisboa*. Ver *Carta Aberta* in *Diário de Lisboa*, n.º 2760, Lisboa, 10 de Abril de 1930, página 1. Leitão de Barros conta ainda à revista *Plateia*, aquando da exibição do filme na RTP, e relativamente às anteriores versões que «[p]arte do celulóide ardeu, outra parte foi cortada pela mais silenciosa das tesouras e, finalmente, a Televisão Portuguesa concede apenas para esta obra de sentimento o tempo que leva a aprender a fazer “mayonese” ou a conhecer a etimologia greco-fenícia do fenómeno “entroncamento”. Acho que ela tem absolutamente razão em dividir o tempo igualmente pelo alimento do estômago, do cérebro e do coração». Ver Leitão de Barros, «O Cinema Português na TV – apresentação de *Lisboa, Crónica Anedótica*» in *Plateia*, Série II, n.º 31, Lisboa, 1 de Abril de 1959, página 14.

⁸¹⁴Segundo o *Diário de Lisboa*, *O Cantor de Jazz* estreou em Portugal mas numa versão muda, “acompanhada com discos de Al Jolson por iniciativa de René Bohet.” In *Diário de Lisboa*, Lisboa, 9 de Abril de 1930, página 3.

⁸¹⁵ Van Dyke, W.S.; Flaherty, Robert J. (uncred.), *White Shadows in the South Seas*, Estados Unidos da América, MGM Studios, 1938. Estreia a 5 de Abril de 1930, no recém-inaugurado Royal Cine, na Graça, Lisboa.

⁸¹⁶ Asquith, Anthony, *Underground*, United Kingdom, British Instructional Films, 1928.

⁸¹⁷*Diário de Lisboa*, n.º 2750, Lisboa, 29 de Março de 1930, página 3.

Bretherton⁸¹⁸ –, o acompanhamento musical foi da responsabilidade do violinista René Bohet, tendo a colaboração de Fernando Cabral, Júlio Almada e José Natividade Gaspar⁸¹⁹. O filme manteve-se nessa sala durante duas semanas, até dia 14 de Abril, sendo reexibido no Cinema Odéon a partir de dia 19 do mesmo mês, “acrescido de alguns episódios inéditos”⁸²⁰. A nova versão beneficiou de um novo acompanhamento musical, agora a cargo do maestro Frederico de Freitas (1902-1980), Juan Faber e António Luís de Melo⁸²¹. O filme seria ainda projectado no Chiado-Terrasse⁸²², no mesmo mês de Abril, prolongando-se até Maio, e seria reposto no Trindade no mês seguinte, revelando-se, portanto, um êxito comercial⁸²³.

Do Documento à Crónica e da Crónica ao Documento

Concebido em anos d’*O Notícias Ilustrado*, Lisboa, *Crónica Anedótica* teve uma relação estreita com o periódico, não só porque a equipa do filme incluía parte dos colaboradores daquela – e porque ela acompanhava de perto a produção, como vimos anteriormente –, mas também porque o filme fora construído usando conteúdos, estrutura e montagem semelhantes⁸²⁴.

Organizado segundo a premissa “como se nasce, como se vive e como se morre em Lisboa”, a *Crónica Anedótica* reconstituía a vida da cidade em inúmeros episódios nos quais, em jeito de rábula, se registava e inventariavam personagens, actividades e situações típicas em localidades reconhecíveis. Espécie de “Notícias Animado”, como então lhe chamaram uma vez que cada episódio funcionava como se fosse uma reportagem ou uma “actualidade gráfica”, viram-se projectadas, em simultâneo, várias imagens da cidade: a imagem (quase) oficial, de contornos turísticos, pitorescos, históricos e nostálgicos; as imagens contemporâneas, com a cidade em toda a sua modernidade de equipamentos e hábitos; mas também a “outra imagem”, a da pobreza ou a dos “pés descalços”, a que anteriormente já nos referimos. Todas estas apareciam e coexistiam em múltiplos *sketches*, simultaneamente cómicos e trágicos.

Atendendo à forma livre como estavam montados todos esses registos, o filme, na sua versão final, e recorreremos aqui a uma leitura do cinéfilo Luís de Pina (1931-

⁸¹⁸ Bretherton, Howard, *The Silver Slave*, U.S.A., Warner Bros, 1927.

⁸¹⁹ De acordo com publicidade da época, tal como reproduzida em Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português (1896-1949)*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1983, página 263.

⁸²⁰ *Diário de Lisboa*, n.º 2768, Lisboa, 19 de Abril de 1930, página 7.

⁸²¹ *Diário de Lisboa*, n.º 2771, Lisboa, 23 de Abril de 1930, página 3.

⁸²² *Diário de Lisboa*, n.º 2774, Lisboa, 26 de Abril de 1930, página 3.

⁸²³ De acordo com o *Diário de Lisboa*, a 3 de Maio ainda está em exibição no Cine Teatro São Luiz.

⁸²⁴ Lembremos que *O Notícias Ilustrado* foi preparando o público dando a conhecer o filmes e os personagens quase semanalmente através de reportagens, entrevistas, capas e contracapas, durante mais de três meses. Ver Capítulo I.

1991), movia-seem dois sentidos: *do documento à crónica* – partindo de factos ou personagens reais, o realizador recriava-os para transformá-los em personagens e situações tipo; *da crónica ao documento* – no modo, quase inconsciente, diríamos, como Leitão de Barros, tornando-a pano de fundo para as suas anedotas, registava uma cidade que raramente, ou nunca, se tinha visto⁸²⁵.

Detenhamo-nos pois nestes dois sentidos, de maneira a compreender melhor as várias vertentes do filme em questão. No que diz respeito ao primeiro, Leitão de Barros, com conhecimento de causa, e baseado em realidades que lhe eram próximas e queridas, transpôs a sua visão pessoal e comprometida da Lisboa de 1930, recriando-a de forma cinematográfica e espectacular, e contando-a, como o nome indica, enquanto crónica. Explorando estereótipos ou sinais identificáveis das profissões, costumes e ambientes, sublinhando ou, quando necessário, conferindo pitoresco, criticando e brincando carinhosamente com os hábitos dos lisboetas, redesenhou as múltiplas vivências da/ na cidade. Projectou um “álbum de família”, conforme ele próprio viria a descrever o filme, trabalhando «“casos de rua” certos, necessários, caricaturados mais pela implacabilidade da objectiva e pela agudeza do (...) sentido crítico, do que propriamente pela mímica dos intérpretes», em imagens e representações de lisboetas que todos conseguiam identificar e com que todos se identificavam, como, por sua vez, viria a constatar o “Retardator”, pseudónimo de António Lopes Ribeiro⁸²⁶. Além disso, também para maior efeito de familiaridade, distribuiu “a um monumental elenco – não interpretações – mas a vida do povo que circulanas ruas, do povo parecido com eles, ou que com eles se parecia”, explicaria Leitão de Barros anos mais tarde à revista de variedades e espectáculos *Plateia* (1951-1986)⁸²⁷. Desse “monumental elenco”, elenco de luxo, que incluía algumas das maiores estrelas do teatro nacional, destacavam-se, por exemplo, Adelina Abranches, Chaby Pinheiro, Alves da Cunha ou Estevão Amarante⁸²⁸.

Relativamente ao movimento inverso, isto é, à passagem do filme de crónica a documento, é preciso averiguar o que ficou registado na imagem, voluntária ou involuntariamente, e como se captaram os múltiplos aspectos que circundam a acção

⁸²⁵“Esta transformação *do documento em crónica*, esta transfiguração anedótica do real, gerou alguns equívocos, pois se exigiu a Leitão de Barros uma maior dose de “verdade”, de “verosimilhança”, de “realismo”, quando era outra coisa que estava em causa, do mesmo modo que uma crónica de um jornal não é uma reportagem.” Pina, Luís de, *História do Cinema Português*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1986, página 64. Sobre Luís de Pina ver o documentário Silva, Fernando Matos, *O Amigo de John Ford: Luís de Pina*, Lisboa, RTP.

⁸²⁶Retardator (António Lopes Ribeiro), «A Semana Cinematográfica» in *Diário de Lisboa*, n.º 2755, Lisboa, 4 de Abril de 1930.

⁸²⁷Leitão de Barros, «O Cinema Português na TV – apresentação de *Lisboa, Crónica Anedótica*» in *Plateia*, Série II, n.º 31, Lisboa, 1 de Abril de 1959, página 14.

⁸²⁸ Participaram no filme Irene Isidro, Augusto Costa, Nascimento Fernandes, Augusto de Melo, Teresa Gomes, Aura Abranches, Beatriz Costa, Erico Braga, Maria Lalande, Alfredo Ruas, Emília de Oliveira, Rosa Maria, Oliveira Martins, Vasco Santana, Ester Leão, Josefina Silva, Adelina Fernandes, Eugénio Salvador, Ema de Oliveira, Berta Bivar, entre outros.

central⁸²⁹. “Documentos etnográficos”, como descreveria o *Diário de Lisboa*, ficaram ali, registos únicos de várias Lisboas – ou, melhor dizendo, de várias facetas ou dimensões da cidade – que em breve desapareceriam do cinema⁸³⁰. Em termos de localidades, e recorrendo aqui ao levantamento de M. Félix Ribeiro, constaram do filmes as seguintes:

Misericórdia de Lisboa, Jardim Escola de João de Deus, Instituto Feminino de Odivelas, Escola Académica, Liceus Pedro Nunes, de Passos Manuel e de Camões, Faculdade de Ciências, Regimentos de Cavalaria 7 e de Caçadores 7, Marinha de Guerra, Navio-Escola “Sagres”, Praça da Figueira, tão tipicamente lisboeta, Mercado 31 de Janeiro, Oficinas do Arsenal, Fábricas de Alcântara e do Poço do Bispo, Docas do Porto de Lisboa, Feira da Ladra, Companhia Carris de Ferro, (...)Praça do Campo Pequeno, Companhia dos Telefones, Sociedade Estoril, Cruz Quebrada, Alfama, Bairro Alto, Mouraria, Bairro da Esperança, Nossa Senhora do Monte, Torre de Belém.⁸³¹

Conforme se percebe pela enumeração, assistia-se a um cruzamento entre “o pitoresco da velha Lisboa” e “outra Lisboa” que se apresenta “moderna e cheia de movimento”, tal como se podia ler numa das legendas do filme. A par das localidades, foi dada atenção tanto aos ilustres como aos anónimos que as habitavam. Viu-se, e usamos agora o levantamento feito, a esse respeito, pelo historiador José Matos-Cruz (n. 1947), desde

os humildes, às crianças exploradas, aos velhos marginalizados, aos rústicos vulneráveis aos perigos e desenraizados, aos que labutam pela sobrevivência, aos conformados pela miséria, aos operários, às vendedeiras, aos vigaristas, aos ardinhas, aos soldados e marinheiros, aos pacóvios banhistas, aos sinaleiros apaixonados, aos guarda-freios obesos.⁸³²

O quotidiano de todos estes ficou registado em inúmeras sequências e planos, assim como o próprio funcionamento da cidade, com os seus mecanismos, ritmos, e lógicas internas. Referimo-nos, por exemplo, à manutenção de Lisboa, da lavagem das ruas à recolha do lixo e à construção de passeios pelos calceteiros. Mas, ainda, ao comércio da Baixa e do Chiado, contraposto ao dos vendedores de rua, com os seus

⁸²⁹ Sobre o lado documental implícito no cinema veja-se Ferro, Marc, *Cinema and History*, Wayne State University Press, USA, 1988. Tradução para inglês de Naomi Green.

⁸³⁰ Coluna não assinada, «A Estreia de “Lisboa” filme documentário que alcançou grande e justificado êxito» in *Diário de Lisboa*, Lisboa, 2 de Abril de 1930, página 4.

⁸³¹ Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português (1896-1949)*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1983, página 263.

⁸³² José Matos-Cruz, «Lisboa, Crónica Anedótica» (Folha de Sala), Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 11 de Maio de 1982.

funis ou cautelas, dos amoladores e dos miúdos engraxadores. A compra e venda de géneros, sobretudo alimentares, ficou registada desde a chegada dos produtos à cidade, por barco ou em carroças – senão mesmo às costas dos produtores ou sobre a cabeça das varinas –, passando pela sua preparação – caso do depenar das galinhas ou do amanho do peixe –, até ao momento da venda, tanto nos mercados como na rua. Menos pitoresco, ficava igualmente registado o trabalho dos operários nas fábricas.



Fig. 30-33. Fotogramas do filme *Lisboa, Crónica Anedótica* (1930).

Para além do bulício acima descrito, explicitamente evocativo da poesia de Cesário Verde, no filme, o movimento da cidade seria também traduzido pelo trânsito de carros, eléctricos, bicicletas e peões, da Avenida da Liberdade ao Campo Pequeno, bem como pela permanência, arcaica, de carroças puxadas a burro e de rebanhos de carneiros conduzidos por pastores. Ao retrato dos meios de transporte, nas suas muitas feições, deve acrescentar-se o retrato dos meios de comunicação, como o telefone, com a correspondente central, telefonistas e linhas, e a imprensa, captada desde a impressão de jornais na gráfica aos pregões dos ardinhas. Até o cinema, meio emergente acerrimamente defendido por Leitão de Barros, faz a sua breve aparição, numa cena em que se assiste aos bastidores de uma filmagem, retratando a chegada de um camponês à cidade. Pequeno apontamento auto-referencial, este episódio torna explícito o grau de encenação que sustenta os quadros que vão sendo apresentados, mostrando um dos operadores de câmara, responsável pelo próprio filme.



Fig. 34-37. Fotogramas do filme *Lisboa, Crónica Anedótica* (1930).

Porém, o trabalho não rouba protagonismo a outros aspectos da vida urbana, mais ou menos mundanos, e o lazer é foco da atenção do realizador em diversos

momentos. Notemos, nomeadamente, as significativas cenas de *flirt*, transversais a todas as camadas sociais e profissionais, que ligam o militar à sopeira, a varina ao marinheiro, o automobilista às que passeiam, o polícia à rapariga que está à janela, a vendedora no mercado ao galã que lhe oferece uma flor, etc. Também os tempos livres merecem destaque, sobretudo domingo e os domingueiros, nos seus passeios de comboio até às praias do Estoril (a mais cosmopolita) e da Cruz-Quebrada (a mais popular). Entre banhos, conversas, e mais *flirts*, as duas estâncias balneares diferenciavam-se sobretudo na maneira de vestir dos seus frequentadores e nos divertimentos a que, nelas, aqueles se dedicavam. No Estoril, brincava-se com barcos a motor e faziam-se corridas de *out-boards*; na Cruz-Quebrada, as corridas eram de natação e com pranchas improvisadas. Se, na primeira, os banhistas exibiam os novos fatos-de-banho, na segunda, passeava-se vestido, de lancheira na mão, procurando a sombra para o almoço enquanto se esperava o baile da tarde.

A vida nocturna, tão presente nas páginas d'*O Notícias Ilustradodesses* anos, aparece no filme conotada não com o que se passa dentro dos clubes mas, antes, com o que acontece à soleira da porta das casas das pessoas, como números de fado improvisados e marchas populares, ainda sem arranjos folclóricos e quase sem brilho. E mesmo as práticas desportivas, então em voga, e exaustivamente cobertas pela revista dirigida pelo realizador – esgrima, ténis, hipismo, atletismo, futebol, regatas, motociclismo, bem como as touradas –, não escaparam à objectiva.

Leituras, Críticas

Esta multiplicidade de imagens gerou, como se poderia prever, uma multiplicidade de leituras. Por um lado, o filme foi descrito, nas páginas da *Cinéfilo*, como um “caleidoscópio da vida citadina, seus costumes, tipos humanos e pitorescos”, uma película “cheia da alma e do sentimento português”⁸³³; nas páginas da *Invicta Cine*, onde tantas vezes se chamara a atenção para a fotogenia do país, elogiaram-se os “característicos quadros alfacinhas”, os planos da “velha Lisboa típica e curiosa”, a “evocação histórica na Torre de Belém” e a “imponência da primeira artéria de Lisboa – a Avenida da Liberdade”⁸³⁴; nas páginas do *Diário de Lisboa*, e em concomitância, sublinhou-se, mais uma vez, o “carácter definido, típico, particular, único”, da obra, sem

⁸³³ Jorge Brum do Canto in *Cinéfilo*, n.º 85, Lisboa, 5 de Abril de 1930.

⁸³⁴ Alfredo Méca, «Lisboa, Cine-Crónica Anedótica realizada por Leitão de Barros» in *Invicta Cine*, n.º 69, Porto, 5 de Abril de 1930.

que, no entanto, se deixasse de frisar quanto, «paradoxalmente, “*Lisboa*” é um filme universal”, concorrente capaz de qualquer outro filme, internacional, sobre cidades⁸³⁵.

Por outro, nem toda a recepção foi positiva. Adolfo Casais Monteiro (1908-1972), nomeadamente, na revista que então coordenava, *Princípio* (1930), apesar de assumir que a maior parte do filme era do “domínio do puro documentário”, descreve-o como sendo “dum incharacterístico de pasmar”, equivalendo a “um caos”, a uma “salada de mau gosto”. Perguntando se “por crónica entende o senhor Leitão de Barros *comédia burlesca*”, acusava-o de “usar e abusar da teatralidade mais infeliz”, e sublinhava como as “cenas arranjadas, o uso e abuso de actores de teatro, tudo contribuiu para colocar este filme entre o mau documentário e a péssima comédia (ou farça?)”. Além disso, ridicularizava a evocação histórica que outros louvavam, esclarecendo, a respeito, “que só à gargalhada podia ser recebida, se não nos cobrisse o rosto da vergonha, ao lembrarmos de que são obras destas que querem impor à nossa cinematografia!”⁸³⁶. Ainda na mesma revista, o escritor e advogado João Rodrigues de Freitas (1908-1976), autor do conto que daria origem a *Aniki Bóbo* (1942) de Manoel de Oliveira, descreve o filme como “inferior” e “pretencioso”⁸³⁷. Veja-se também relato publicado na revista *Girassol*, sobre a sua exibição em África e consequente efeito nos espectadores:

A primeira vez foi um escândalo. Ninguém esperava por aquilo. Os brancos esperavam monumentos, museus, o Tejo, os Jerónimos, a Torre de Belém. Os pretos – esses, esperavam verdadeiros contos de fadas. E, afinal, não viam senão gatos vadios... Os governadores telegrafaram logo uns para os outros. Que o filme era perigoso, que prejudicava o prestígio nacional, o diabo...

Reclamei, mas disseram-me assim: Os pretos fazem de Lisboa uma ideia grandiosa. Disso depende a força do nosso império colonial. Revelar uma Lisboa fadista e pitoresca – é arruinar esse castelo de cartas.⁸³⁸

Na realidade, o retrato criticado na *Girassol*, de uma cidade “fadista e pitoresca”, povoada por “gatos vadios”, não estava longe de alguns retratos de Lisboa que as páginas d’*O Notícias Ilustrado* mostravam, ou dessa “cidade de mendigos” sobre a qual se escrevia no *Diário de Lisboa*. Efectivamente, a *Crónica Anedóctica* dava a ver, na sua complexidade e abrangência, a cidade como muitos, afinal, não queriam que se

⁸³⁵Coluna não assinada, «A Estreia de “Lisboa” filme documentário que alcançou grande e justificado êxito» in *Diário de Lisboa*, Lisboa, 2 de Abril de 1930, página 4.

⁸³⁶Adolfo Casais Monteiro in *Princípio – Política Cultura*, n.º 2, Porto (?), 5 de Julho de 1930, página 10.

⁸³⁷Rodrigues de Freitas in *Princípio – Política Cultura*, n.º 2, Porto (?), 5 de Julho de 1930, página 10.

⁸³⁸A.B., «Em África os Pretos não gostaram do filme “Lisboa”» in *Girassol*, n.º 2, página 3.

visse: a Lisboa onde “metade da população vende cautelas, um quarto engraxa sapatos”, e onde os “5 por cento de médicos, sapateiros, prostitutas, académicos, varredores, etc”, está lá para “para tudo o resto”, conforme notou o surrealista futuro colaborador de Leitão de Barros n’A *Severa* Jacques Bernard Brunius (1906-1967), num artigo publicado na revista *Kino*, que lhe mereceu a prisão e expulsão de Portugal⁸³⁹.

Parte da disparidade de reacções, como constatou mais tarde Leitão de Barros, vinha do facto dos espectadores terem ido ao “S. Luís não para ver um filme, mas para ver-se a si própria”⁸⁴⁰. O filme captava-os e projectava-os e foi através dele que os lisboetas se aperceberam da sua imagem, quer como indivíduos, quer como grupo, quer como parte do todo que era a cidade de Lisboa. E se uns se riram ao verem-se projectados, outros orgulharam-se, mas houve também quem, atento ou com determinadas exigências, se tenha envergonhado com certos aspectos e, sobretudo, por ver-se montado lado a lado com o que desconheciam ou desdenhavam. Era isto o que de mais perverso trazia a nova técnica e conceito de montagem - a possibilidade de juntar duas ou mais imagens, aparentemente inconciliáveis, num mesmo e novo todo - mas foi graças a ela que, como vimos, a *Crónica Anedótica* conseguiu captar várias Lisboas e montar uma só. Foi assim que, num mesmo filme, se viram as lisboas “de todos os erros, de todos os pecados, de todas as aventuras, de todos os sonhos e de todas as esperanças”⁸⁴¹ como descreveu Chianca de Garcia em jeito de elegia, e que, num “dos mais desapiedados olhares de nós próprios sobre nós próprios”, pela primeira vez se deu verdadeiramente atenção e importância à imagem da cidade⁸⁴².

Planos e Montagem

É precisamente nessa forma de ver e mostrar que reside um dos principais interesses do filme. Detenhamo-nos, por isso, nalgumas questões técnicas.

Desenvolvendo o que experimentou no filme anterior e, de certa forma, nas páginas da revistas, no que diz respeito à captação de imagem pode ali ver-se panorâmicas, *travellings*, picados e contra-picados e imagens em câmara lenta, e no que diz respeito à montagem um trabalho dinâmico, rítmico, de sequenciação, a

⁸³⁹ Jacques Bernard Brunius citado em «A Propósito da *Canção do Berço*» in *ABC*, Lisboa, 11 de Dezembro de 1930.

⁸⁴⁰ Ao qual acrescenta que “infelizmente – ou felizmente para quem está a ver – é impossível mostrar o espectáculo completo que compunha essa crónica” Leitão de Barros, «O Cinema Português na TV – apresentação de *Lisboa, Crónica Anedótica*» in *Plateia*, Série II, n.º 31, Lisboa, 1 de Abril de 1959, página 14.

⁸⁴¹ Garcia, Chianca de; Rosa, Vasco (ed.), *Cartas do Brasil*, Lisboa, O Independente, 2004, página 158.

⁸⁴² Costa, João Bénard da, *Histórias do Cinema*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991, página 43.

sobreposição de planos e uso de legendas gráficas. Aprofundando, se até aí, no cinema português, eram os actores que se moviam na imagem, a partir de *Lisboa, Crónica Anedótica* vai ser também a câmara que se vai mover e, conseqüentemente, fazer movê-los. Se as panorâmicas horizontais e verticais já eram uma prática comum no cinema português de então, uma das novidades que este filme traz são as panorâmicas oblíquas. Estas, ascendentes ou descendentes, substituíam as anteriores em ângulo recto, aproximando-se assim mais do olhar natural humano, ou seja, do espectador. Outra das novidades é o *travelling*. Em *Nazaré, Praia de Pescadores* Leitão de Barros tinha experimentado fazê-lo utilizando o elevador da localidade, aqui opta por usar um carro, barco, e outros meios de locomoção, conforme a sequência. Pode-se assim acompanhar o desenrolar da acção, em cima do acontecimento, não correndo o risco de esta sair de campo de visão. No caso da sequência ser encenada deixava-se de ficar limitada ao enquadramento determinado pelo tripé e a um único ponto de vista. Os ângulos em que a cidade era captada, trabalhando perspectivas e enquadramentos, muitas vezes em picados e contra-picados, sublinhavam todo um explorar de possibilidades da criação de imagens.

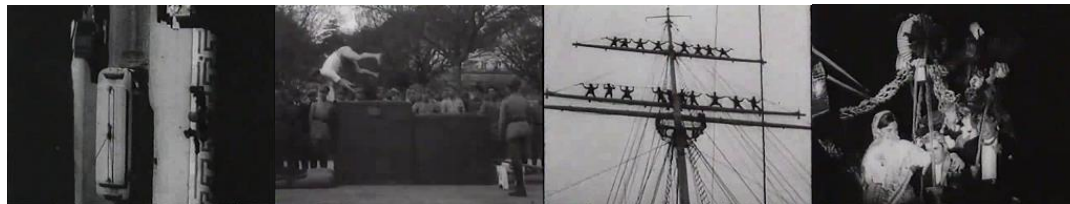


Fig. 38-41. Exemplos de contrapicado, câmara ao retardador, picado e filmagem nocturna. Fotogramas do filme *Lisboa, Crónica Anedótica* (1930).

A estas novas técnicas acrescente-se a novidade que foi a câmara ao retardador, hoje câmara lenta, vinda de França com Paul Martillière, pela forma como põe em causa a visão humana, presa a uma noção de tempo, permitindo, através da segmentação do mesmo, mostrar os intermédios do movimento como até então nunca tinha sido visto. Noutro sentido, note-se o trabalho de Artur Costa de Macedo, um “operador inteligente e competente” que «ilustrou com rara perícia as concepções do seu director, dando boa “caligrafia” a um “estilo” excelente», como descreveu então António Lopes Ribeiro⁸⁴³. Acerca da fotografia, sobre a qual não nos podemos deter por motivos logísticos,

⁸⁴³Retardador (António Lopes Ribeiro), «A Semana Cinematográfica» in *Diário de Lisboa*, n.º 2755, Lisboa, 4 de Abril de 1930.

recorro ao último citado que não hesitou estabelecer uma comparação com os trabalhos de Man Ray, Alexandre Dréville e Germaine Krull⁸⁴⁴.

A par desta hábil concepção das imagens, é na montagem que Leitão de Barros se revela, de facto, um cineasta. É nessa fase de pós-produção que, depois de construir ritmos e movimentos dentro de cada plano, passa a articular os mesmos, encadeando, alternando ou sobrepondo-os em sequências onde explora a percepção do espectador, gerindo sentimentos e emoções. Interrompendo e complementando os movimentos dos próprios personagens, através de planos de diferentes escalas, do geral ao mais aproximado, e de diferentes enquadramentos, possibilita e articula múltiplos pontos de vista. Por mais que o *Retardator* afirme que «em “Lisboa” não há qualquer influência superior, qualquer escola» mas apenas “intuição e talento”, Leitão de Barros revelava aí um conhecimento de técnicas, e talvez até conceitos, cinematográficos de contornos vanguardistas, tal como tinha observado em *Berlim, A Sinfonia de uma Capital*, que como já foi referido estreou em Lisboa, e em outros filmes alemães, franceses e até mesmo soviéticos⁸⁴⁵.



Fig. 42-48. Sequência sobre a imprensa e venda de jornais na rua de Lisboa. Fotogramas do filme *Lisboa, Crónica Anedótica* (1930).

Mas se os russos usavam as técnicas aliadas a um pensamento teórico e político, e era essa a missão do seu cinema, no de Leitão de Barros a prioridade era o entretenimento e, nesse sentido, os melhores exemplos da influência deste modernismo,

⁸⁴⁴À data presente o filme continua sem ter uma versão comercializada ou de fácil acesso.

⁸⁴⁵Retardator (António Lopes Ribeiro), «A Semana Cinematográfica» in *Diário de Lisboa*, n.º 2755, Lisboa, 4 de Abril de 1930. Na já referida viagem de Leitão de Barros e António Lopes Ribeiro pela Europa em 1929, estes fazem uma estadia em Paris em que privam com Hamílcar da Costa, distribuidor dos filmes da U.F.A. e “filmes de arte da Meshrabpom-Film e da Sowkino, de Moscovo”, de acordo com a publicidade impressa da altura, tal como se pode ver reproduzida em Ribeiro, M. Félix, *Os Mais Antigos Cinemas de Lisboa (1896-1939)*, Cinemateca Nacional / Instituto Português do Cinema, Lisboa, 1978, página 231. Refira-se ainda, sobre o assunto, o catálogo *Ciclo de Cinema Clássico Soviético*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1987.

estético, são as sequências desportivas. Veja-se a corrida de barco filmada e editada de forma exemplar, num esforço de captação de velocidade ao qual as legendas ajudavam a conferir ritmo, ou os jogos de ténis, basquetebol, esgrima e hipismo que recorrem à câmara lenta para acentuar a tensão entre os intervenientes, o perigo ou força da acção captada. Ou ainda, acrescente-se mesmo se de diferente conteúdo, as duas sequências com as varinas, igualmente em câmara lenta, onde o retardar da imagem acaba por conferir sensualidade ao movimento dos corpos que assim se arrastam. Nestas imagens editadas quebravam-se então as concepções de espaço e tempo convencionais, possibilitando múltiplas visões, modernistas, se quisermos acrescentar.

Em última instância, o que se via no écran eram lisboetas que pouco, ou nada, tinham de modernos, mas aos quais foi possível imprimir uma modernidade, no sentido de contemporaneidade, ao transformá-los em imagem, pela via da câmara e da edição. O mesmo se aplica à cidade, que se montou dessa mesma forma. No estilo documental, quase de reportagem, na proximidade com a visão humana – entramos aqui praticamente no domínio do que Eisenstein denominou de “cine-olho” - esses novos movimentos de câmara traziam uma consequente veracidade que conferia uma segurança ao próprio espectador que, crente, seguia o que lhe mostravam. Deambulava este, assim, por Lisboa, guiado, sem o saber, pelo realizador e experienciava uma vida moderna da cidade que não o era. Nem moderna, nem cidade. Pela primeira vez, o cinema já não mostrava mas fazia ver. Concluía o cúmplice António Lopes Ribeiro nas páginas do *Diário de Lisboa*, desde “o tema à montagem, “Lisboa” é a prova cabal da mais clara compreensão do cinematógrafo (...) A sua essência é, como a do cinema, o movimento”. Na sua sempre suspeita opinião, “Leitão de Barros soube encontrar esse “ponto médio” necessário a um bom filme, entre a beleza abstracta das imagens, da sua coordenação puramente visual, e o objectivismo concreto do seu significado. O seu filme serve para ilustrar um tratado de rítmica cinematográfica”⁸⁴⁶.

Seria, conclusivamente, mais um passo na consagração de Leitão de Barros que, com este filme, continuava a ser “a grande esperança do cinema português”. Mas nessa mesma “Semana Cinematográfica” o destaque maior é dado ao “Cinema Sonoro em Portugal”, uma vez que *Sombras Brancas nos Mares do Sul* estrearia no dia seguinte...

Maria do Mar(1930)

⁸⁴⁶Retardator (António Lopes Ribeiro), «A Semana Cinematográfica» in *Diário de Lisboa*, n.º 2755, Lisboa, 4 de Abril de 1930.

O terceiro filme de Leitão de Barros, *Maria do Mar*, realizado em simultâneo com *Lisboa, Crónica Anedótica*, teve novamente o auxílio de António Lopes Ribeiro⁸⁴⁷ na assistência de realização e, desta vez, também no argumento e planificação⁸⁴⁸. A fotografia foi da responsabilidade de Manuel Luís Vieira e Salazar Dinis, vindos d'*O Notícias Ilustrado*, e as legendas redigidas por Norberto Lopes. António Duarte esteve no cargo de *regisseur*. A iluminação foi concebida por José Correia e a fotografia de cena assinada por Ferreira da Cunha, também colaborador da revista do realizador. Filmado a 35mm, a preto e branco, *Maria do Mar* tem a duração de 2500 metros, o equivalente a 94 minutos⁸⁴⁹.

Do elenco, entre profissionais e amadores, constaram (nome dos personagens entre parêntesis) Rosa Maria (Maria do Mar), Oliveira Martins (Manuel), Adelina Abranches (Tia Aurélia), Alves da Cunha (Arrais Falacha), Perpétua dos Santos (mulher do arrais Falacha), Horta e Costa ("Perú"), António Duarte ("Lacraio"), Maria Leo (Amiga de Maria), Mário Duarte (Médico), Celestino Pedroso (Coronel), Rafael Alves (Oficial), Galiana Murraças e Bernardina (Mulher da Nazaré).

Os exteriores do filme, como já foi referido, foram rodados na Nazaré, assim como no Mosteiro da Batalha e em Leiria. Para os interiores, Leitão de Barros converteu o Jardim de Inverno do Cine-Teatro São Luiz num estúdio, reconstituindo uma casa de nazarenos que lhe valeu elevados elogios na imprensa cinematográfica de então⁸⁵⁰.

Embora mudo, o filme foi musicado por René Bohet durante as projecções em Lisboa e chegou a ser anunciado a intenção do realizador "de sonorizar algumas cenas (...) incluindo-lhe pelo menos três discos"⁸⁵¹. A produção e distribuição foram feitas pela S.U.S., Sociedade Universal de Superfilmes⁸⁵².

Com estreia inicialmente agendada para 16 de Abril, ou seja, para duas semanas depois da estreia de *Lisboa, Crónica Anedótica*, *Maria do Mar* acabou por ter uma

⁸⁴⁷ Roberto Nobre no seu *Singularidades do Cinema Português* nega esta assistência de António Lopes Ribeiro, quer em *Maria do Mar* quer em *Lisboa, Crónica Anedótica* afirmando, inclusivamente que este nem sequer colaborou. "Apenas Brum do Canto esteve para sê-lo e ainda compareceu nos trabalhos durante uma escassa semana, finda a qual amigavelmente se escusou". Nobre, Roberto, *Singularidades do Cinema Português*, Lisboa, 1964, página 123.

⁸⁴⁸ O argumento seria publicado como "versão inédita da primeira novela que serviu de base ao grande filme português" assinada unicamente por Leitão de Barros e com nota onde era referido que "na versão definitiva o fim da novela é outro. A criança é salva, sendo no entanto ela, que, com a sua doença faz o milagre da reconciliação. É o *happy-end* tanto do agrado do público". In *O Notícias Ilustrado*, n.º 108, Lisboa, 6 de Julho de 1930, páginas 6 e 7.

⁸⁴⁹ De acordo com José Matos-Cruz há um registo de censura com a metragem de 3000 metros e a metragem conservada é de 2123 metros. Ver Matos-Cruz, José, *O Cais do Olhar – O Cinema Português de Longa Metragem e Ficção Muda*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1999, pp. 42 e 43.

⁸⁵⁰ Descrita como perfeita, merecendo um artigo de cinco páginas assinado por António Lourenço sobre esses bastidores do filme, devidamente ilustrado com fotografias de Ferreira da Cunha e Raul Reis. "Do pintor, uma grande certeza já podemos reter. A verdade das tintas na composição dum casa de pescadores da Nazaré. A cópia é exacta, fiel." António Lourenço, «Maria do Mar, de Leitão de Barros» in *Cinéfilo*, n.º 68, Lisboa, 7 de Dezembro de 1929, página 14

⁸⁵¹ «Filmes Sonoros Portugueses» in *Cinéfilo*, n.º 83, Lisboa, 26 de Abril de 1930. a letra do fado de Maria do Mar é reproduzida n'*O Notícias Ilustrado*. Ver *O Notícias Ilustrado*, n.º 93, Lisboa, 23 de Março de 1930

⁸⁵² Sobre a S.U.S., da qual Leitão de Barros foi um dos sócios, ver Ribeiro, M.Félix, *Os Mais Antigos Cinemas de Lisboa (1896-1939)*, Cinemateca Nacional / Instituto Português do Cinema, Lisboa, 1978, página 229.

antestreia apenas a 20 de Maio, no Cine-Teatro São Luiz, e estreia oficial nessa mesma sala no dia 23⁸⁵³. Estreando numa altura em que as atenções estavam centradas no “fonocinema” – que, devido ao *Sombras Brancas do Mar do Sul*⁸⁵⁴, vinha a ocupar as páginas dos periódicos quase diariamente de há um mês e meio a essa parte – quatro noites depois, a 26 de Maio o filme é retirado de exibição⁸⁵⁵. *Maria do Mar* é substituído por *Prémio de Beleza*⁸⁵⁶, um “filme sonoro, falado e cantado”, e só volta a ser referido nas páginas do *Diário de Lisboa* duas semanas mais tarde, a 6 de Junho de 1930, com um anúncio relativo a sua exibição no Cinema Odéon⁸⁵⁷. O filme estreia ainda no Porto, no Cinema Águia d’Ouro, a 9 de Junho desse ano⁸⁵⁸.

O Segredo Russo

Em 1931, o futuro director do Secretariado de Propaganda Nacional, António Ferro, no seu livro sobre Hollywood, comparando com o cinema americano, constataria que

o segredo do cinema russo é a sua falta de recursos materiais, a sua modéstia, a sua orgulhosa pobreza. Nos filmes americanos, alemães e franceses, a miséria custa muito dinheiro...Há aldeias pobres e sujas, com ruas e casas, cuja montagem custa uma fortuna. A miséria, no cinema russo, pelo contrário, é dada pela própria miséria...Todos os filmes russos, afinal, são documentários. Tem-se a impressão de que os actores recordam ou ensaiam os seus próprios dramas...⁸⁵⁹

Se, por um lado, esta citação é exemplificativa de uma forma de olhar para a realidade circundante e para as possibilidades e condições inerentes à produção, por outro, este filme de Leitão de Barros, em última instância, não é mais do que esse segredo russo posto em prática e aplicado ao contexto português. Com um subtítulo explícito relativamente ao conteúdo - “documentário dramatizado da vida dos pescadores da Nazaré” - *Maria do Mar* conta a história de

⁸⁵³ *Diário de Lisboa*, n.º 2765, Lisboa, 16 de Abril de 1930.

⁸⁵⁴ Van Dyke, W.S., *White Shadows in the South Sea*, Estados Unidos da América, M.G.M., 1928. Estreia em Portugal a 5 de Abril de 1930.

⁸⁵⁵ *Diário de Lisboa*, n.º 2799, Lisboa, 27 de Maio de 1930.

⁸⁵⁶ Genina, Augusto, *Prix de Beauté*, França. Sofar-Film, 1930.

⁸⁵⁷ *Diário de Lisboa*, n.º 2808, Lisboa, 6 de Junho de 1930.

⁸⁵⁸ Além destas cidades, segundo José-Augusto França, houve “mais de duzentas marcações para cinemas da província, gabavam-se os distribuidores” in França, José-Augusto, *Os Anos 20 em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 1992, página 414.

⁸⁵⁹ Ferro, António, *Hollywood Capital das Imagens*, Lisboa, 1931, página 219.

Um arrais velho vai para o mar e naufraga. Todos os seus companheiros morrem. Só ele se salva. Mas – perante a atitude da população de velhas desesperadas que o acusam da morte dos seus camaradas de perigo – suicida-se. Deixa uma mulher e uma filha, linda rapariga nazarena que, para se sustentar, tem de começar a trabalhar no campo...

Um pescador novo, filho de um dos que morreram no naufrágio, apaixona-se por ela. As famílias não vêem com bons olhos esses amores dos dois jovens. Contrariam-nos. Insultam-nos. Apesar de tudo resolver casar – indiferentes aqueles rancores das velhas terríveis. Casam-se, e durante muito tempo vivem sozinhos, isolados, longe das famílias que os desprezam. Depois nasce um filho.

E é aquele menino que consegue realizar o milagre de trazer a paz a todos aqueles lares, fazendo com que as velhas perdoem e compreendam finalmente a força daquele amor enorme dos dois pobres pescadores da Nazaré.⁸⁶⁰

Este lado ficcional é intercalado, em jeito de enquadramento da acção, com imagens de teor documental dos habitantes da Nazaré, dos seus hábitos e práticas. Realizado no final da década de 20, tendo em conta o momento político, social e sobretudo económico, que se vivia, essa redução, aceitação e exploração dos meios disponíveis era uma, ou a única, opção viável. A situação da Nazaré continha um “verismo”, se quisermos usar um termo de então, que uma produção de estúdio nunca conseguiria obter e seria precisamente aí que iria residir a sua riqueza. Como constataria Avelino de Almeida na revista *Cinéfilo*, são essas imagens “dos costumes e dos tipos regionais” que “constituem o seu capital atractivo”⁸⁶¹ e que fazem de *Maria do Mar*, conforme se leu n’*O Notícias Ilustrado*, um “documento étnico importante para a história das populações costeiras de Portugal”⁸⁶².

A Mitificação da Nazaré

A escolha da Nazaré para a acção de *Maria do Mar* não foi aleatória. Quando Leitão de Barros decide filmar essa localidade, ele sabe o que quer filmar e porquê. Além das filmagens de António Lopes Ribeiro que tinha visto e que lhe deram um conhecimento das possibilidades pictóricas do local, e que logo exercitou numa curta-metragem, como vimos anteriormente, existem uma série de factores a ter em conta nessa decisão que se prendem ao desenvolvimento turístico e à exploração do misticismo da região.

⁸⁶⁰ «Os Filmes da Quinzena» in *Imagem*, n.º 2, Lisboa, 24 de Maio de 1930, página 21.

⁸⁶¹ Avelino de Almeida, «A Propósito de Maria do Mar» in *Cinéfilo*, n.º 92, Lisboa, 24 de Maio de 1930, pp. 3 e 4.

⁸⁶² Não assinado, «Um Documentário de Raça» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 100, Lisboa, 11 de Maio de 1930, página 4.

Apoiando-nos num artigo dos historiadores Pedro Penteadó (n.1965) e José Maria Trindade (n.1959), intitulado «A Nazaré e os seus Pescadores: entre representações sociais e novas leituras histórico-antropológicas», onde os autores traçam em linha gerais a história da referida localidade, vejamos resumidamente a história e desenvolvimento da localidade⁸⁶³. Assim, e embora os autores recuem até ao século XII, altura em que se instalou a primeira comunidade na Pederneira, é no século XVI que estabelecem o início da povoação do Sítio da Nazaré. Foi nessa altura que se instalou uma comunidade na praia que investiu em práticas económicas relacionadas com o mar. Paralelamente a este movimento, desde a aparição da Nossa Senhora a D.Fuas Roupinho no século XII que a localidade ganhou uma aura mística tornando-se um lugar sagrado e, posteriormente, de culto e peregrinações. No entanto, foi apenas a partir de oitocentos, no pós guerras napoleónicas, com o regresso das gentes da Nazaré ao seu território, que a localidade se começou realmente a desenvolver. Já sem os antigos impostos investiu-se numa economia piscatória, algo que se reflectiu imediatamente na solidificação da comunidade, e na exploração da região no sentido de criar uma estância balnear⁸⁶⁴. Como resultado destes investimentos, no final do século XIX, a Nazaré estabelece-se, definitivamente, como “praia de banhos” e “sítio de oração e êxtase”⁸⁶⁵. Em anos de Estado Novo, “no âmbito da afirmação mariana do país, omitindo o papel secundário que este tinha na comunidade piscatória local”⁸⁶⁶, revitaliza-se o culto da Senhora da Nazaré e, como sintetizam Pedro Penteadó e José Maria Trindade no referido artigo, o imaginário da Nazaré passa a assentar “na trilogia do sagrado (a Virgem da Nazaré), do trabalho (o alar das redes na praia) e das tradições (o barco típico local, o traje, as danças populares)”⁸⁶⁷.

“Documentário Dramatizado da Vida dos Pescadores da Nazaré”

⁸⁶³ Penteadó, Pedro; Trindade, José Maria, «A Nazaré e os seus Pescadores: Entre Representações Sociais e Novas Leituras Histórico-Antropológicas» in *Revista Oceanos*, n.º 47/48, Lisboa, Julho / Dezembro de 2001. Ver ainda Trindade, José Maria, *A Nazaré dos Pescadores – Identidade e Transformação de uma Comunidade Marítima*, Leiria, Instituto Politécnico de Leiria, 2009.

⁸⁶⁴ O primeiro registo de banhos é de 1760 segundo Penteadó, Pedro; Trindade, José Maria, «A Nazaré e os seus Pescadores: Entre Representações Sociais e Novas Leituras Histórico-Antropológicas» in *Revista Oceanos*, n.º 47/48, Lisboa, Julho / Dezembro de 2001, página 90.

⁸⁶⁵ Marcelino Mesquita, *A Nazareth. Sítio e Praia. Lenda, História, Casos*, Lisboa, Tipografia A Editora, 1913, página 7, citado em Rui Ramos, «Os Olhos da Nação: o “cinema português feito por estrangeiros” e o “reaportuguesamento de Portugal” (1918-1925)» in Baptista, Tiago (org.), *Lion, Mariaud, Pallu: Franceses Tipicamente Portugueses*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 2003, página 119.

⁸⁶⁶ Penteadó, Pedro; Trindade, José Maria, «A Nazaré e os seus Pescadores: Entre Representações Sociais e Novas Leituras Histórico-Antropológicas» in *Revista Oceanos*, n.º 47/48, Lisboa, Julho / Dezembro de 2001, página 82. Em nota de rodapé é feita uma breve cronologia do desenvolver dos cultos na Nazaré.

⁸⁶⁷ Penteadó, Pedro; Trindade, José Maria, «A Nazaré e os seus Pescadores: Entre Representações Sociais e Novas Leituras Histórico-Antropológicas» in *Revista Oceanos*, n.º 47/48, Lisboa, Julho / Dezembro de 2001, página 81.

Voltando ao cinema, embora a localidade tenha sido filmada por Roger Lion, na ficção *Os Olhos da Alma* (1923), aí sim “pela primeira vez descoberta pelo cinema”⁸⁶⁸, foi só com os dois filmes de Leitão de Barros, que se começou a perceber e a explorar o seu potencial iconográfico da Nazaré e dos nazarenos.

Filmado no exterior, em directo, tal como *Lisboa, Crónica Anedótica*, em *Maria do Mar* há um movimento interno de cariz documental, onde o olhar do realizador, curioso e fascinado, é atento às feições do povo, aos seus costumes, mas também aos seus sentimentos e emoções. O trabalho de campo, em contacto directo com a comunidade, fez com que, por isso, as representações dos nazarenos que se viram no filme não diferissem muito dos descritos no já referido estudo de Pedro Pentead e José Maria Trindade. De acordo com estes historiadores,

O homem da Nazaré, em terra, é como uma criança. A casa é o espaço da mulher. Se está bom tempo e tem alguma disponibilidade no meio dos seus afazeres, ela senta-se à porta a beber café e a conversar com as vizinhas. Entre as famílias dos pescadores da Nazaré, os homens não se querem em casa. O seu lugar é na cabana, a preparar os apetrechos de pesca, no mar ou na taberna.⁸⁶⁹

A observação contínua da comunidade revelou-se também nas recriações de comportamentos e vivências em sequências que viriam a compor a ficção. Atente-se por exemplo, às relações pessoais de contornos amorosos. Tal como descrito no mesmo artigo:

A forma de casamento por fuga era bastante frequente. Os jovens, que muitas vezes tinham começado a namorar pelo Carnaval, poucos meses depois fugiam. (...) Esta fuga representava a vontade genuína dos dois jovens em viver juntos e casarem. (...) [As mães das raparigas] acabavam por aceitar o novo casal, depois das diligências familiares, acomodando-o num quarto da sua casa durante alguns meses. Logo que a situação se proporcionava, o novo casal passava a residir numa pequena casa na vizinhança.⁸⁷⁰

Esta realidade é representada no filme na relação de Manuel e Maria do Mar. Assim, depois do encontro poético na fonte - que remete imediatamente para o quadro

⁸⁶⁸ Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Facto e Figuras da História do Cinema Português (1896-1949)*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1983, página 205.

⁸⁶⁹ Pentead, Pedro; Trindade, José Maria, «A Nazaré e os seus Pescadores: Entre Representações Sociais e Novas Leituras Histórico-Antropológicas» in *Revista Oceanos*, n.º 47/48, Lisboa, Julho / Dezembro de 2001, página 85.

⁸⁷⁰ Pentead, Pedro; Trindade, José Maria, «A Nazaré e os seus Pescadores: Entre Representações Sociais e Novas Leituras Histórico-Antropológicas» in *Revista Oceanos*, n.º 47/48, Lisboa, Julho / Dezembro de 2001, página 86.

imaginário das cantigas de amigo - segue-se o namoro na praia, os bailes e marchas que os aproximam e a fuga para casar, tal qual o relato acima transcrito. No entanto, no caso do filme, estando estes impossibilitados de viver em casas dos pais, dada a rivalidade entre as famílias, acabariam por viver apenas os dois.



Fig. 49-52. Fotogramas do filme *Maria do Mar* (1930).

Além destas sequências são também representados os hábitos quotidianos e familiares do nazarenos, como é o caso das refeições, antecedidas por uma reza, em que a mesa passa a funcionar como espaço de convívio e reunião, às quais, além do marido, mulher, filha e avó que vivem na mesma casa, se chegam a juntar outros membros familiares ou mesmo amigos; do merendar à sombra do barco e dos almoços no bosque; das superstições que se vêem na cena da mézinhas à porta da casa da família rival; do acto de justiça popular em que a comunidade condena ferozmente o arrais por um naufrágio numa sequência que culmina com o suicídio deste em público.



Fig. 53-56. Fotogramas do filme *Maria do Mar* (1930).

Complementarmente, *Maria do Mar* é também documental, na forma como faz um registo directo da comunidade e das suas práticas. Veja-se, nesse sentido, os planos ou sequências do alar da rede e do esforço conjunto para tirar os barcos do mar e colocá-los em areia seca, por vezes com auxílio de bois; ou dos jogos tradicionais dos miúdos e as brincadeiras destes à beira mar. Mas também quando recorre aos residentes como actores e figurantes uma vez que estes “sabem vestir os seus fatos” e “não necessitam de estudar os gestos e pormenores necessários para a composição perfeita da personagem”, nas palavras do crítico Fernando Fragoso, e quando faz uso dos seus

adereços e vestuário⁸⁷¹. São disso exemplo a atenção dada pelo realizador às camisas dos pescadores, que explora os seus padrões em sobreposições com outras imagens, e aos motivos geométricos com que se pintavam os barcos. Acrescente-se ainda, mesmo se de uma forma mais genérica, como documenta a Nazaré usando-a para pano de fundo, cenário ou separador entre sequências registando as ruas, casas, igreja ou mesmo a praia.



Fig. 57-60. Fotogramas do filme *Maria do Mar* (1930).

Estas imagens da Nazaré foram complementadas com planos dos arredores, como se pode ver nos planos do trabalho no campo, na sequência que decorre em Leiria, com castelo em fundo e feira filmada em jeito de mostruário dos produtos artesanais; no posterior regresso à Nazaré de burro; e na cena desnecessária do casamento na Batalha, localidade que tanto comoveu Alexandre Herculano, em 1839, e que provavelmente se esperava que aqui tivesse um efeito emocional semelhante. Completava-se assim a geografia e os percursos quotidianos desse povo.

Técnicas e Composições

Tal como no filme anterior, há aqui um trabalho do realizador relativamente às potencialidades e possibilidades de composição. Veja-se, nesse sentido os planos picados e contra-picados com que abre o filme e enquadra a vila da Nazaré; o olhar sobre a arquitectura que explora as linhas rectas das casas, dinamizadas através de enquadramentos oblíquos; os retratos em grande plano das caras dos pescadores; os planos frontais dos barcos; o enquadramento aos potes e vasos à venda no mercado de Leiria onde se capta o padrão criado pela geometria dos mesmos; a reincidência na exploração cinematográfica do mar e dos seus movimentos nos planos da rebentação; além de todos os quadros pitorescos que faz na praia.

⁸⁷¹ Fernando Fragoso, «A Fotogenia da Terra Portuguesa» in *Cinéfilo*, n.º 93, Lisboa, 1 de Junho de 1930.



Fig. 61-64. Fotogramas do filme *Maria do Mar* (1930).

Há também todo um trabalho ao nível da composição interna dos planos que reflecte a formação pictórica de Leitão de Barros, não só no modo como dispõe os intervenientes no cenário mas também na forma como capta a fotogenia dos trajes dos nazarenos em toda a sua potencialidade visual. Veja-se por exemplo, como o realizador coloca essas mulheres que “vestem de negro como que de luto por todos os que o mar trouxe nas horas amargas da tormenta”⁸⁷² no Sítio da Nazaré, como arruma as viúvas, mulheres e crianças a rezar lado a lado para facilitar o movimento de camara, como concebe os planos gerais das multidões a descer a colina do Sítio. A outro nível, já com prática em cenografia, Leitão de Barros concebe e constrói o interior da casa de Maria do Mar. Leia-se o que então se escreveu a esse respeito num artigo descrevia os bastidores do filme:

Agora está ele a estudar alguns efeitos de distribuição da louça. Que meticulosidade! Depois vemo-lo entregar-se à definição do detalhe, à alegoria daqueles pequenos adornos pictóricos, que denunciam cuidado de beleza estética. Encanta-nos aquele escrúpulo de servir com tanta elevação a arte do claro-escuro. (...) Até a própria luz é ele quem a distribui.⁸⁷³

Tanto para a crítica como para o espectador, todo este trabalho - documental, técnico e pictórico -, ganhava maior importância e relevância quanto mais o realizador tentava aproximar-se da realidade que pretendia representar. Entendiam que “o pintor queria a verdade para o seu filme. Apenas e nada mais que a verdade”⁸⁷⁴ e, por isso, mesmo que alguns reconhecessem que «Leitão de Barros foi obrigado a “inventar” o seu filme de ponta a ponta, desde o enredo (...) até aos interpretes, passando pelos operadores, pelos arcos voltaicos, pelo estúdio, pelas decorações, pela figuração»⁸⁷⁵, no final o “espírito português” falou sempre mais alto e o espectador abraçou essas “simpáticas” reconstituições e estilizações como imagens de si e símbolos de

⁸⁷² Não assinado, «Um Documentário de Raça» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 100, Lisboa, 11 de Maio de 1930, página 4.

⁸⁷³ António Lourenço, «Maria do Mar, de Leitão de Barros» in *Cinéfilon*, n.º 68, Lisboa, 7 de Dezembro de 1929, página 13.

⁸⁷⁴ António Lourenço, «Maria do Mar, de Leitão de Barros» in *Cinéfilon*, n.º 68, Lisboa, 7 de Dezembro de 1929, página 13.

⁸⁷⁵ A.R., «O Primeiro Cinedrama Português: Maria do Mar» in *Diário de Lisboa*, n.º 2797, Lisboa, 24 de Maio de 1930, página 3.

nacionalidade. Como resume o escritor nacionalista, e futuro colaborador do realizador, Afonso Lopes Vieira (1878-1946), neste filme a “alma do povo português perpassa e vibra tal como é – sofredora e meiga, arrebatada e lírica”⁸⁷⁶.

Repositório de Imagens

Em anos de formação de um novo regime, estreando o filme numa altura em que se começa a pensar em delinear imagens no sentido de constituir símbolos e propagar valores de acordo com a nova agenda política, todas estas representações iriam abrir inúmeras possibilidades imagéticas. Respondendo à necessidade de “inventar uma tradição”, e usamos aqui a terminologia do historiador Eric Hobsbawm (1917-2012), *Maria do Mar* abre o que este descreve como “armazéns bem fornecidos de rituais oficiais, simbolismo e exortação moral – religião e pompa principesca, folclore e maçonaria”, dando a conhecer, visualmente, material até então apenas disponível em escritos resultantes das pesquisas antropológicas que se vinham a elaborar desde o século XIX e restritas a determinados ciclos⁸⁷⁷. Já atrás nos referimos ao que ficou registado no filme quer em termos de práticas quer de produções desse povoado, acrescente-se agora como o captar e ficcionar da realidade das comunidades piscatórias e a exploração de artefactos que o espectador consegue reconhecer irá servir para «criar um passado longínquo para além da continuidade histórica efectiva», uma “semi-ficção”⁸⁷⁸. Além de que, a partir do momento em que tudo isso fica registado em película, passava-se a ter uma prova “concreta” da existência de uma realidade para muitos já desaparecida. “Era tempo do nosso povinho admirar também aquilo que era seu, e que *nunca tinha visto*”, como se escreveu então na *Invicta Cine*⁸⁷⁹. Além de ser um documento da “raça” e da “etnia”, para usarmos os mesmos termos do realizador⁸⁸⁰, esse filme servia também como o elo visível do presente com um passado de heróis e mártires de uma linhagem trágico-marítima que, com ressalvas e imaginação, recuava

⁸⁷⁶ Afonso Lopes Vieira, carta publicada no *Diário de Lisboa*, n.º 2809, Lisboa, 7 de Junho de 1930, página 5.

⁸⁷⁷ No original “well supplied warehouses of official ritual, symbolism and moral exhortation – religion and princely pomp, folklore and free masonry” (tradução livre da nossa responsabilidade). Hobsbawm, Eric, *Introduction: Inventing Traditions* in Hobsbawm, Eric (ed.), Ranger, Terence (ed.), *The Invention of Tradition*, University Press, Cambridge, 2003, página 6.

⁸⁷⁸ “Creating an ancient past beyond effective historical continuity, either by semi-fiction”, Hobsbawm, Eric, *Introduction: Inventing Traditions* in Hobsbawm, Eric (ed.), Ranger, Terence (ed.), *The Invention of Tradition*, University Press, Cambridge, 2003, página 7. Nesse processo de mitificação da Nazaré, a par dos filmes veja-se também os artigos publicados em periódicos. A título de exemplo remetemos para o artigo *Gente do Mar* publicado na revista *Civilização*. Ver Mendonça, Virgínia Lopes de, «Gente do Mar» in *Civilização*, n.º 7, Lisboa, Janeiro de 1929, pp. 10-15.

⁸⁷⁹ «As Fitas Panorâmicas Portuguesas» in *Invicta Cine*, n.º 16, Porto, 20 de Março de 1925. A *Invicta Cine* iria posteriormente dedicar-se a realização de filmes desta temática.

⁸⁸⁰ “Vale sempre a pena marcar uma posição nacionalista em qualquer forma de expressão artística. No cinema de propaganda séria da Raça e da Étnica nada estava ainda feito. Todo o meu esforço é para reunir os primeiros documentos. *Maria do Mar* não é outra coisa”, Leitão de Barros in «Leitão de Barros, o primeiro realizador português fala» in *O Ano Cinematográfico e Teatral para 1930 e 1931*, Lisboa, 1930, página 196.

até aos “Descobrimientos”, e do qual os pescadores nazarenos eram indícios e continuadores. Com eles, a própria localidade, Nazaré, ficaria igualmente fixada como parte da mitologia marítima portuguesa, a par de Belém de que Leitão de Barros se encarregaria uns anos mais tarde, depois de se tentar (e falhar) em Sagres. Todas estas imagens operariam, em última instância, como uma forma de “regresso de Portugal ao mar”.

Críticas

À semelhança de *Lisboa, Crónica Anedótica e Nazaré, Praia de Pescadores*, a crítica dos periódicos portugueses centrou-se sobretudo na forma artística como se cruzou o lado documental e o lado ficcional. A revista *Cinéfilo*, que apenas “coadjuva e estimula aqueles que oferecem em troca a garantia de cultura artística”, os “filmes que forem feitos com sinceridade, carinho e respeito pela arte”, dedicar-lhe-ia várias páginas, descrevendo o filme como exemplar ao “seleccionar os motivos, enquadrar aqueles belos e rudes arcaboços, e animar com vigorosas e realistas pinceladas de luz e sombra o entrecho pictórico, simples, ingénuo e amoroso da tragédia”. Orgulhavam-se da forma como viam o realizador “profundar, balizar o campo, e extrair dele novos elementos de beleza plástica”, como “quase nunca se sentia satisfeito”, como “o aprisionava a sede do Belo”⁸⁸¹. O filme foi então considerado, de forma unânime, pela imprensa como “o primeiro grande filme nacionalista!”⁸⁸² e Leitão de Barros como «o primeiro realizador português»⁸⁸³. Mas como constatou António Ferro, com alguma razão, Leitão de Barros “chegou tarde, chegou na agonia do cinema mudo...”⁸⁸⁴

2.1.4. A Severa (1931)

No entanto, apenas dois meses depois da estreia de *Maria do Mar*, a 7 de Agosto de 1930, é anunciado nas páginas do *Diário de Notícias* que haverá “cinema sonoro em português: *A Severa* será o motivo da primeira produção sonora a realizar no nosso país por Leitão de Barros”⁸⁸⁵. Resultado de uma reunião da Sociedade Universal de Superfilmes⁸⁸⁶ que teve lugar no dia anterior, devidamente presenciada pela imprensa de

⁸⁸¹ António Lourenço, «Maria do Mar, de Leitão de Barros» in *Cinéfilo*, n.º 68, Lisboa, 7 de Dezembro de 1929, página 13.

⁸⁸² Publicidade no *Diário de Lisboa*, Lisboa, 19 de Maio de 1930, página 3.

⁸⁸³ «Leitão de Barros, o primeiro realizador português fala» in *O Ano Cinematográfico e Teatral para 1930 e 1931*, Lisboa, 1930, página 195.

⁸⁸⁴ Ferro, António, *Hollywood, Capital das Imagens*, Lisboa, 1931, página 124.

⁸⁸⁵ Leitão de Barros in *Diário de Notícias*, n.º 23176, Lisboa, 7 de Agosto de 1930, página 4.

⁸⁸⁶ Casa distribuidora e produtora, sediada em Lisboa e com sucursal no Porto, do qual faziam parte Leitão de Barros Mário Belmar da Costa e Álvaro Lima. Ver Ribeiro, M. Félix, *Os Mais Antigos Cinema de Lisboa*, Lisboa, Instituto Português de Cinema / Cinemateca Portuguesa, 1978, página 230.

então, no referido jornal é reproduzido o discurso do realizador na sua totalidade⁸⁸⁷. Neste são focadas uma série de questões ligadas à produção cinematográfica e é-nos dado um olhar geral sobre o cinema em Portugal, os seus defeitos e possibilidades. Delineando o panorama cinematográfico nacional pela negativa chama a atenção para o atraso e desinteresse da Academia das Ciências “pelas contemporaneidades” e para o facto de como o cinema “não penetrou ainda as camadas intelectuais portuguesas por falta de cultura contemporânea, por escassez de intercâmbio mental, e por desconhecimento entre nós do momento de civilização que o mundo atravessa”⁸⁸⁸. Dava, portanto, como que uma continuidade às suas preocupações já expressas noutros registos.

Leitão de Barros, no entanto, utiliza o mesmo discurso para salientar positivamente o facto de Portugal ser “um país pitoresco e inédito, cuja música é desconhecida, cujos costumes estão por revelar ao mundo, cujas paisagens e cuja arquitectura encerram em si valores insofismáveis e indiscutíveis”⁸⁸⁹, justificando, dessa forma, o tipo de trabalho que vinha e queria continuar a fazer em termos de cinema. De uma forma hábil dirige a partir daí a sua apresentação no sentido de focar no que iriam ser as várias directrizes do seu próximo trabalho, deixando para o fim o anunciar do que se esperava. Iria rodar uma nova longa-metragem, desta vez, e essa era a grande surpresa, sonora. Intitular-se-ia *Fado*⁸⁹⁰, e seria uma adaptação d’*A Severa* do escritor, médico, diplomata, e futuro presidente da Comissão Executiva da Exposição do Mundo Português, Júlio Dantas (1876-1962)⁸⁹¹.

Assumindo o cargo de realizador, Leitão de Barros rapidamente constitui uma equipa e estabelece contactos a nível internacional, uma vez que ainda era impossível rodar filmes sonoros em Portugal. Nesse sentido, e a vários níveis, contaria com a assistência de António Fagim, António Leitão e António Soares e dos estrangeiros René Clair, Jacques Bernard Brunius e G.Weinstein. O argumento foi adaptado da referida

⁸⁸⁷ Ver fotografia publicada in *Ilustração*, n.º 112, Lisboa, 16 de Agosto de 1930, página 13. Consultado em http://revistaantigaportuguesa.blogspot.com/2008_05_04_archive.html a 18 de Setembro de 2012.

⁸⁸⁸ Leitão de Barros in *Diário de Notícias*, n.º 23176, Lisboa, 7 de Agosto de 1930, página 4.

⁸⁸⁹ Leitão de Barros in *Diário de Notícias*, n.º 23176, Lisboa, 7 de Agosto de 1930, página 4.

⁸⁹⁰ Este artigo suscitou a primeira de várias controvérsias que surgiram em volta do filme. A primeira dizia respeito ao título do filme, *Fado*, uma vez que este era o de uma peça de Bento Faria e João Bastos, que supostamente iria também ser adaptada ao cinema sonoro. Sobre esta discussão ver *Diário de Notícias*, n.º 23177, Lisboa, 6 de Agosto de 1930, página 2; *Diário de Notícias*, n.º 23179, Lisboa, 10 de Agosto de 1930, Lisboa, página 1 e 5; *Diário de Notícias*, n.º 23181, Lisboa, 12 de Agosto, página 2. Esta discussão foi rapidamente resolvida com a tomada de posição de Júlio Dantas que “não autorizou nem autoriza a mudança de título na adaptação da sua peça *A Severa*” in *Diário de Notícias*, n.º 23179, Lisboa, 10 de Agosto de 1930, Lisboa, página 1.

⁸⁹¹ Segundo João Bénard da Costa, Leitão de Barros “em tempos (esses tempos dos finais da primeira guerra mundial, em que fez *Malmequer* e *Mal de Espanha*, com tão pouco sucesso) tinha comprado os direitos de uma adaptação da *Severa*, pensando até fazê-la com a grande Ângela Pinto” in João Bénard da Costa, *A Severa* (Folha da Sala), Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 24 de Maio de 2002.

obra de Júlio Dantas pelo próprio realizador, tendo o escritor, inclusivamente, colaborado nos diálogos. Foi ainda Leitão de Barros quem dirigiu o *casting* e assinou os figurinos das personagens Severa e Chica⁸⁹². Filmado em película de 35mm, a fotografia foi da responsabilidade do seu colega de revista e cinema Salazar Diniz mas também do antigo colaborador de Jean Epstein e René Clair, Paul Guichard⁸⁹³. Aníbal Contreras, José Nunes das Neves, Alexandre Amores e Maurice Laumann estiveram na assistência de imagem e José Correia na iluminação. Ferreira da Cunha foi, mais uma vez, um dos fotógrafos de cena⁸⁹⁴, juntamente com o artista plástico Bernardo Marques (1898-1962)⁸⁹⁵. O fotógrafo francês Eli Lotar (1905-1969) montou os laboratórios⁸⁹⁶. A captação de som esteve a cargo de Waldemar Most, a sonoplastia de Lilly Jumele e a direcção musical foi da responsabilidade do maestro Frederico de Freitas. As letras das canções foram escritas por Júlio Dantas e cantadas pela actriz principal, Dina Teresa (1902-1985), Silvestre Alegirim (1881-1946), Mariana Alves e Paradela d'Oliveira e as coreografias foram da responsabilidade do bailarino Francisco Graça (1902-1980). Os fados foram cantados por Maria do Carmo acompanhada por Victor Ramos. As gravações das músicas foram feitas na sala Pleyel, em Paris, e tiveram desde logo em vista a edição fonográfica pela parte da editora estrangeira⁸⁹⁷. Foi também em Paris, nos laboratórios *Eclair*, que o filme foi editado, tendo Leitão de Barros, nessa fase, contado com o auxílio de Raul Reis e posteriormente com o também colaborador *d'O Notícias Ilustrado* Olavo d'Eça Leal⁸⁹⁸.

Como intérpretes *A Severa* contou com (nomes dos personagens entre parêntesis): Dina Teresa⁸⁹⁹ (Severa), António Luís Lopes (D.João, o Conde de Marialva), António de Almeida (D.José), Ribeiro Lopes (Custódia), Silvestre Alegirim (Timpanas Boleeiro), António Fagim (Romão Alquilador), Augusto Alves/ Costinha (Marquês de Seide), Patrício Alvares (Diogo), Eduardo Dores (Cigano), Maria Sampaio

⁸⁹² *Diário de Notícias*, n.º 23315, Lisboa, 27 de Dezembro de 1930, página 2. Segundo o *Diário de Notícias*, dois dos fatos d'A Severa iriam estar expostos na Loja das Sedas e Veludos, em Lisboa, presume-se, portanto que sejam os referidos. Ver *Diário de Notícias*, n.º 23265, Lisboa, 5 de Novembro de 1930, página 2.

⁸⁹³ A quando da estadia em Epinay, foi ele, igualmente, guia dos portugueses nos estúdios da Tobis. Ver transcrição de artigo de M.Jean Kolb publicado na revista francesa *Mon Ciné*, originalmente intitulado «Un film portugais à Epinay» que foi posteriormente traduzido e publicado com o título «M.J. Kolb visita a Severa em Epinay» in *Cinéfilo*, n.º 133, Lisboa, 7 de Março de 1931, página 3.

⁸⁹⁴ *Invicta Cine*, n.º 94, Porto, 15 de Novembro de 1930.

⁸⁹⁵ *Imagem*, n.º 17, Lisboa, 19 de Dezembro de 1930. O artigo inclui fotografias dos referidos tal como uma reprodução da *decoupage*.

⁸⁹⁶ *Diário de Notícias*, n.º 23210, Lisboa, 10 de Setembro de 1930, página 5.

⁸⁹⁷ *Diário de Notícias*, n.º 23366, Lisboa, 20 de Fevereiro de 1931, página 4.

⁸⁹⁸ Olavo, «Reportagem da Severa antes da sua exibição» in *Imagem*, n.º 27, Lisboa, 8 de Março de 1931.

⁸⁹⁹ No *Diário de Notícias*, n.º 23176, Lisboa, 7 de Agosto de 1930, página 4 era anunciado que Óscar de Freitas, então Inspector-geral do Espectáculos e parte da S.U.S., iria presidir um júri que escolheria a intérprete feminina, juntamente com directores do Conservatório de Música, da Escola de Representação, da produção da S.U.S., e das revistas *Cinéfilo*, *Imagem*, *Kino* e *Invicta Cine*. O concurso abriria a 16 de Agosto segundo *Diário de Notícias*, n.º 23185, Lisboa, 16 de Agosto de 1930, página 6 e o resultado foi anunciado, de duas semanas no *Diário de Notícias*, n.º 23199, Lisboa, 30 de Agosto de 1930, página 9. Dina Teresa, então Dina Moreira, foi a escolhida para aquela que seria a sua segunda aparição na tela de cinema como fadista, tal como constata Luís de Pinain Pina, Luís de, *História do Cinema Português*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1986, página 72.

(Marquesa de Seide), Maria Isabel (Chica), Regina Montenegro (Modista Francesa), Oliveira Martins (Duque), Paradela d'Oliveira (Dançarino de Fandango e Vira), Mariana Alves, Tomás de Sousa, Luísa Durão, Perpétua dos Santos, Clotilde de Matos, Fernando Dinis, Baltazar de Azevedo, António Vilar assim como o escritor Olavo d'Eça Leal, o artista plástico Stuart Carvalhais, além de milhares de figurantes⁹⁰⁰.

A *Severa* foi filmada, no que diz respeito a exteriores, em Lisboa e arredores, mais precisamente nos Palácios de Queluz e Fronteira, na Praça de Touros de Algés e na Feira das Mercês⁹⁰¹. A reconstituição da Mouraria foi erguida no Borcal⁹⁰². Os interiores foram rodados nos estúdios da Tobis, em Epinay-sur-Seine, com cenários construídos por Guilherme Gomes a partir de documentos de Alfredo Roque Gameiro⁹⁰³. A produção teve um orçamento de 1.800 contos e foi assegurada, dentro do possível, pela Sociedade Universal de Super Filmes e pelo empresário e audiófilo José Amador Rebelo, sobre quem nos deteremos mais adiante⁹⁰⁴. A posterior distribuição foi feita pela Filmes Albuquerque, Internacional Filmes.

O Encontro com René Clair

Leitão de Barros deu início às filmagens d'A *Severano* fim de Setembro de 1930 rodando aquelas que iriam ser as cenas iniciais, mais precisamente a sequência com o gado no Ribatejo⁹⁰⁵. São estas imagens que o realizador vai levar a René Clair (1898-1981) com quem se reúne no mês seguinte, durante quatro dias, na casa deste em Saint Tropez. Neste encontro, tal como descreveu a imprensa de então, o realizador francês “preside ao conselho” e estiveram presentes Jacques Bernard Brunius, o “elemento comercial”, o produtor cinematográfico e importador Hamilcar da Costa, que em breve abriria a empresa H. da Costa, e a sua mulher, Mme. Buttuller da Costa. É ela quem relata o encontro para a revista *Cinéfilo*:

Começou portanto a dissecação do argumento e do “decoupage” do primeiro filme sonoro e falado em português, de assunto nacional. Logo de princípio, o cineasta francês informando-se, documentando-se, fica encantado com as fotografias que daí vieram, primícias da obra. Acha magníficos os “typos”, os intérpretes escolhidos, o “decor” natural e luminoso das nossas

⁹⁰⁰ Segundo a *Invicta Cine*, n.º 94, Porto, 15 de Novembro de 1930, presenciaram cerca de 2500 pessoas na cena da tourada. Segundo a *Imagem*, n.º 13, Lisboa, 24 de Outubro de 1930 Leitão de Barros alugou 1500 fatos à 1840, para a referida cena.

⁹⁰¹ *Imagem*, n.º 13, Lisboa, 24 de Outubro de 1930.

⁹⁰² *Diário de Notícias*, n.º 23312, Lisboa, 23 de Dezembro de 1930, página 2.

⁹⁰³ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 125, Lisboa, 2 de Novembro de 1930.

⁹⁰⁴ Sobre os custos d'A *Severa* ver *Cinéfilo*, Lisboa, 14 de Novembro de 1931 em que o director da S.U.S. afirma ter sido 1800 contos e que “desde o realizador até ao ultimo figurante, incluindo a grande figura literária do sr. doutor Júlio Dantas, todos foram mal pagos”.

⁹⁰⁵ *Diário de Notícias*, n.º 23231, Lisboa, 1 de Outubro de 1930, página 7.

lezírias. É que as silhuetas são realmente inéditas e pitorescas, denunciando uma vida íntima, vigorosa e rica.⁹⁰⁶

E, continuando, descrevia como,

René Clair e Leitão de Barros vão encadeando as cenas, construindo, em obediência às leis dramáticas da Sétima Arte (...) Por vezes, o Mestre incita o realizador português – que rapidamente ganhou a sua simpatia – a que não se deixe, porventura, influir pela visão cinegráfica que ele está seguindo e que é rápida, objectiva, duma grande espontaneidade e fluência. (...) ele aconselha que *A Severa* seja também um filme compreensível unicamente pela acção, em que a palavra e o som não passem de meros e discretos acessórios, subordinados à imagem e ao seu ritmo habitual. É a fórmula do dia neste declínio, que começa a esboçar-se, das *talkies*, mesmo na América.⁹⁰⁷

Acrescenta ainda, relativamente a Leitão de Barros que “há quem lhe encontre laivos de cinema russo, pelo carácter exótico e violento” e que “só lhe faltaria espírito doutrinário...”⁹⁰⁸. Esse espírito não tardaria. No entanto, o que importa reter, por agora, deste encontro é o facto de ter havido a orientação de um profissional, René Clair, mesmo que este posteriormente se tivesse desligado do projecto, e o, ou mais um, olhar de um estrangeiro sobre Portugal.

A esta viagem a França seguem-se mais duas. Depois de rodar os exteriores em Portugal, logo no início de Janeiro Leitão de Barros, António Luís Lopes, Salazar Diniz e Frederico de Freitas partem para os estúdios no subúrbios de Paris⁹⁰⁹. A 18 de Janeiro de 1931 seguem os restantes actores na denominada “caravana da Severa”⁹¹⁰. Instalados nos novos estúdios da Tobis em Epinay-sur-Seine iniciam-se imediatamente as filmagens dos interiores, sendo estas continuamente acompanhadas pela imprensa quer portuguesa quer estrangeira. A equipa fica até ao dia 14 de Fevereiro de 1931, data em que terminam as filmagens, regressando depois disso a Portugal. Leitão de Barros, que deveria permanecer no local para proceder à montagem, regressa ao seu país daí a uns dias uma vez que o capitalista do filme, José Amador Rebelo, foi acusado de um

⁹⁰⁶ Mme. Buttuller da Costa, «A Severa em Saint Tropez» in *Cinéfilo*, n.º 115, Lisboa, 1 de Dezembro de 1930.

⁹⁰⁷ Mme. Buttuller da Costa, «A Severa em Saint Tropez» in *Cinéfilo*, n.º 115, Lisboa, 1 de Dezembro de 1930.

⁹⁰⁸ Mme. Buttuller da Costa, «A Severa em Saint Tropez» in *Cinéfilo*, n.º 115, Lisboa, 1 de Dezembro de 1930.

⁹⁰⁹ *Diário de Notícias*, n.º 23344, Lisboa, 26 de Janeiro de 1931, página 4.

⁹¹⁰ Dela fizeram parte “Dina Moreira, Maria Sampaio, Maria Isabel, Luísa Durão, Regina Montenegro, Mariana Alves, António Fagim, António Lavradio, Augusto Cunha, Eduardo Dore, Francis, Ribeiro Lopes, Silvestre Alegim, Patrício Alvares, dr. Paradela de Oliveira e os guitarristas José de Oliveira Cosme e Fernando Luz e Silva. Chefiando esta equipa segue no mesmo comboio o sr. Álvaro Lima, director da S.U.S. que é acompanhado pelos senhores António Leitão, assistente técnico e Augusto Soares, chefe de indumentária. René Clair acompanhará, nos studios da Tobis, os trabalhos de filmagem, que terão o seu início em 28 do corrente” tal como descrito in *Diário de Notícias*, n.º 23338, Lisboa, 20 de Janeiro de 1931, página 2. Ver também *Diário de Notícias*, n.º 23312, Lisboa, 23 de Dezembro de 1930, página 2.

desfalque ao Banco Nacional Ultramarino. Melómano inveterado foi ele quem, na esperança de ouvir um musical (em) português, fez um desvio de fundos e financiou o filme e, consequentemente, a introdução do sonoro em Portugal.

Sem esse apoio financeiro Leitão de Barros teve então, já em Portugal, de angariar os 300 contos necessários para a finalização⁹¹¹ mas, como o próprio descreve, “graças à providencial intervenção dum grande amigo meu e dum grande amigo do Cinema, e ao sacrifício voluntário daqueles que em mim confiaram”⁹¹², no final do mês de Março consegue regressar a Paris. Seguem-se dois meses de pós-produção e, a 12 de Junho de 1931, é então feita a primeira projecção d’*A Severa*⁹¹³. Numa “Carta de Paris”, assinada por B.A. e publicada na primeira página do *Diário de Notícias*, este descreve como em Epinay todos assobiam as músicas do filme e como estão “já a demonstrar-nos até onde podem chegar as suas possibilidades de utilíssima expansão”⁹¹⁴. Chamando a atenção para a futura edição da banda sonora em vinil, *A Severa* era, por isso, para o autor, “justa preocupação nacionalista, pelos resultados de propaganda e cultura”⁹¹⁵. Confirmava-se já aqui o potencial propagandístico que o som, e o cinema, poderiam ter, mesmo a nível internacional⁹¹⁶. No dia seguinte a essa sessão privada para os colaboradores, Leitão de Barros volta para Portugal.

A Estreia d’A Severa

Após outras várias vicissitudes, e com um atraso de dois dias relativamente ao anunciado devido a problemas alfandegários⁹¹⁷, o fonofilme *A Severa* estreia a 18 de Junho de 1931, no Cine-Teatro São Luiz, em Lisboa, num ambiente de acontecimento

⁹¹¹ Dada a tarifa de 25 mil francos diários. Ver Olavo, *Reportagem da Severa antes da sua exibição* in *Imagem*, n.º 27, Lisboa, 8 de Março de 1931.

⁹¹² Leitão de Barros in *Imagem*, n.º 24, Lisboa, 27 de Março de 1931.

⁹¹³ *Diário de Notícias*, n.º 23479, Lisboa, 13 de Junho de 1931, página 1.

⁹¹⁴ *Diário de Notícias*, n.º 23470, Lisboa, 4 de Junho de 1931, página 1.

⁹¹⁵ A Companhia Francesa de Gramofone supostamente iria editar os discos com “Canção Alentejana”, “Sol e Dó”, “Fado da Severa” e “Archotela”, músicas gravadas com coristas da Grande Opera e com solistas da Orquestra Parisiense nos estúdios Éclair Tirage. Ver *Diário de Notícias*, n.º 23470, Lisboa, 4 de Junho de 1931, página 1.

⁹¹⁶ É também este cronista que anuncia que Leitão de Barros vai fazer uma sessão especial para os “trabalhadores portugueses que vivem em França, saudosos da sua terra, entristecidos na nostalgia do seu involuntário afastamento” e que o mesmo se sucederá em Londres in *Diário de Notícias*, n.º 23470, Lisboa, 4 de Junho de 1931, página 1.

⁹¹⁷ De acordo com *Diário de Notícias* “em virtude de forçado atraso na chegada do filme fica adiada para amanhã a exibição extraordinária para todos os portadores das senhas brancas que foram distribuídas pela S.U.S.” in *Diário de Notícias*, n.º 23482, Lisboa, 16 de Junho de 1931, página 3 e *Diário de Notícias*, n.º 23483, Lisboa, 17 de Junho de 1931, página 5. Essa seria a última das tragédias associadas ao filme. Num artigo publicado na revista *Imagem* intitulado “Reportagem da Severa antes da sua exibição”, assinado por Olavo, este sintetiza “a monumental tragédia da montagem” do filme por “falta de dinheiro, falta de colaboradores, e, de uma maneira geral, ausência absoluta de facilidades”. Como o autor faz questão de frisar “à excepção de Jacques Bernard Brunius”, os restantes “só tinham estado até agora em contacto com o cinema nas cadeiras do São Luiz e do Tivoli”. Passa então a enumerar o facto de J. Brunius ter sido expulso de Portugal, de Dina Teresa ter sido atropelada, como as condições meteorológicas foram adversas a filmagens, como a doença de António Luís Lopes obrigou a alteração da planificação das filmagens, a prisão do “capitalista da Severa”, com tudo a culminar no desaparecimento dos negativos da Tobis, que afinal estavam em casa de Hamílcar da Costa. Ver Olavo, «Reportagem da Severa antes da sua exibição» in *Imagem*, n.º 27, Lisboa, 8 de Março de 1931.

nacional⁹¹⁸. Lia-se no *Diário de Notícias* a lista de ilustres convidados entre os quais estavam o Presidente da República, o Chefe de Governo, Júlio Dantas, então presidente da Academia de Ciências, o Ministro da Instrução e do Interior, o Inspector-Geral de Espectáculos e o Presidente da Câmara Municipal de Lisboa.

O público e a crítica viu e elogiou o filme de forma quase unânime. José Gomes Ferreira, por exemplo, nas páginas da *Imagem* diria não poder “analisar friamente o admirável fonofilme de Leitão de Barros porque ainda me doem as mãos de dar palmas!”⁹¹⁹. Êxito de bilheteira em Lisboa posteriormente percorreu o resto do país e mundo, com as suas várias versões - a portuguesa sonora; a portuguesa muda para os “antigos cinematógrafos mudos”⁹²⁰; a espanhola para estreiar “nas repúblicas sul-americanas (além de Espanha, obviamente) e outra internacional, com supressão dos diálogos, a ser exibida em França, na Bélgica, na Suíça, na Holanda, na Alemanha, na Checoslováquia, na Dinamarca, na Polónia e na própria U.R.S.S.”⁹²¹. O filme, em Lisboa, esteve mais de seis meses em cartaz, sendo visto por um total de 200 mil espectadores e os lucros totais do filme avultaram, segundo consta num artigo de 1967, aos quarenta milhões de escudos⁹²².

A estreia de *A Severa* foi também a conclusão de um longo processo de promoção nas publicações periódicas. Desde o seu anunciar que o filme é referido na imprensa mais do que uma vez por semana e todo o processo da pré-produção, produção, rodagem e estreia, é acompanhado com notícias, reportagens, entrevistas, fotografias e

⁹¹⁸Segundo a revista *Cinéfilo*, *A Severa* estreia no Porto na segunda-feira seguinte, 29 de Junho de 1931. Ver *Cinéfilo*, n.º 149, Lisboa, 27 de Junho de 1931. Acrescente-se ainda que o filme foi exibido, num programa conjunto com um filme “de bonecos articulados” e um documentário sobre a Exposição Colonial de Paris, de 1931 e que, no caso do Cine-Teatro São Luiz, *A Severa* teve sessões diárias e matinés às terças, quintas, sábados e domingos.

⁹¹⁹*Imagem*, n.º 22, Lisboa, 27 de Fevereiro de 1931.

⁹²⁰Esta versão estreou a 28 de Dezembro de 1931 no Cinema Olympia, em Lisboa, musicada por Júlio / Joel Canhão e tinha uma duração diferente - 3000 metros / 110 minutos - segundo *Cinéfilo*, n.º 149, Lisboa, 27 de Junho de 1931. Ver também Matos-Cruz, José, *O Cais do Olhar – O Cinema Português de Longa Metragem e Ficção Muda*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1999, página 51.

⁹²¹Segundo J. Matos Cruz, *A Severa* in Folha da Cinemateca Portuguesa, Retrospectiva Leitão de Barros, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 15 de Maio de 1982. Ver ainda o artigo «M.J.Kolb visita a Severa em Epinay», previamente publicado na revista francesa *Mon Ciné* e intitulado «Un film portugais à Epinay», in *Cinéfilo*, n.º 133, Lisboa, 7 de Março de 1931, página 3.

⁹²²Carlos Fernando Cuenca in *Mundo*, Madrid, 30 de Julho de 1967 citado em Matos-Cruz, José, *J. Leitão de Barros*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982, página 31. Nesse mesmo catálogo retrospectivo da sua filmografia é transcrita uma entrevista a Leitão de Barros, conduzida por Vasco Callixto para a mesma revista *Mundo*, datada de 31 de Junho de 1958, onde o realizador constata que “A Severa enriqueceu muita gente...mas não a mim, nem a Frederico de Freitas, nem a Júlio Dantas, o seu grande autor”. Citado em Matos-Cruz, José, *J. Leitão de Barros*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982, página 44. Este facto levaria a uma alteração das leis dos direitos de autor e a que Júlio Dantas constituiu-se Escritores e Compositores Teatrais Portugueses (SECTP), que viria a dar origem à hoje conhecida como Sociedade Portuguesa de Autores (SPA). Leitão de Barros voltaria à questão de direitos e remunerações nas suas crónicas *Os Corvos* publicadas no *Diário de Notícias*. A 5 de Janeiro de 1964 aborda-a uma vez que a R.T.P. iria exhibir o seu filme *Lisboa, Crónica Anedótica* remontado sem a sua autorização, além de que os pagamentos iriam ser feitos ao proprietário do filme em si e não ao realizador. Retoma este assunto na crónica de 17 de Maio de 1964. Crónicas reproduzidas in Matos-Cruz, José, *J. Leitão de Barros*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982, pp. 55 e 58. Curiosamente, nesse mesmo ano de 1964, segmentos do filme *A Severa* são utilizados na longa-metragem de Henrique Campos, *A Canção da Saudade* (1964).

ilustrações, assim como publicidade⁹²³ - em paralelo, é publicitado quase diariamente o respectivo livro de Júlio Dantas assim como novas peças ligadas às temáticas e até mesmo outras adaptações da mesma obra, caso d'A *Severa* que estreia no Coliseu de Lisboa, poucos meses antes do filme⁹²⁴ - e exploram-se os escândalos – quase em simultâneo com o filme chega também a Portugal o já capturado capitalista d'A *Severa*, José Amador Rebelo⁹²⁵.

O Quarto Filme Sonoro em Português

A *Severa*, entre muitas outras coisas, pôs um fim à discussão entre o mudo e o sonoro⁹²⁶. Não foi, no entanto, este o primeiro filme falado em português. Antes d'A *Severa* ouviu-se um breve diálogo entre o actor Arthur Duarte (1895-1982) e *boxeur* José Santa Camarão (1902-1968) numa sequência do filme alemão *Amor no Ring* de Reinhold Schunzel⁹²⁷ e estrearam três filmes totalmente em português. A saber: A *Canção do Berço* (1930) de Alberto Cavalcanti; A *Dama que Ri* (1931), versão portuguesa do filme *The Laughing Lady* (1929) de Victor Schertzinger, agora realizado pelo chileno Jorge Infante, ambos com Corina Freire, Raul de Carvalho, Ester Leão, Alves Costa e Alexandre de Azevedo; e A *Minha Noite de Núpcias* (1931), realizado pelo austríaco E.W. Emo, versão de *Her Wedding Night* (1930) de Frank Tuttle, onde já se via uma jovem Beatriz Costa (1907-1996). No entanto, a incursão e investimento de Leitão de Barros no sonoro reflectir-se-ia num filme musical ao invés dum “talkie idiota”, como na altura se descreveu os referidos. O realizador sabia as potencialidades e os efeitos da música, independentemente de que género fosse, sobre o espectador. É ele que, em entrevista à revista cinematográfica *SonoArte*, a respeito do cinema sonoro, afirma que “uma canção acompanhada pela mímica do actor e pelos demais elementos

⁹²³ Caso da edição da sua banda-sonora em discos, pela *His Masters Voice*, que eram importados pelo Grande Bazar do Porto in *Diário de Notícias*, n.º 23490, Lisboa, 24 de Junho de 1931, página 1.

⁹²⁴ «A *Severa* vai na sexta à cena no Coliseu» in *Diário de Notícias*, n.º 23346, Lisboa, 28 de Janeiro de 1931, página 4.

⁹²⁵ *Diário de Notícias*, n.º 23484, Lisboa, 18 de Junho de 1931; *Diário de Notícias*, n.º 23488, Lisboa, 22 de Junho de 1931, página 5.

⁹²⁶ Chegou inclusive a realizar-se um julgamento público do cinema sonoro no Jardim de Inverno do São Luiz, posteriormente transcrito nas páginas da *Kino*. Nele participaram Cottinelli Telmo como Ministério Público, António Lopes Ribeiro na defesa, “na longa lista dos testemunhas de acusação, figuram nomes como Brum do Canto, José Natividade Gaspar, António Lourenço, Erico Braga, Flaviano Rodrigues, Júlio Canhão, dr. António Horta e Costa, etc. Como testemunhas da defesa irão depor Leitão de Barros, José Gomes Ferreira, René Bohet, Chianca de Garcia, um conhecido empresário da província e outros”⁹²⁶. Os escrivães foram Carlos Queiroz e M. Félix Ribeiro. Ver *Kino*, n.º 3, Lisboa, 15 de Maio de 1930, página 4 e 5; *Kino*, n.º 4, Lisboa, 22 de Maio de 1930, páginas 4 e 5. Cineastas e críticos estrangeiros viam as suas opiniões traduzidas e reimpressas na imprensa, como justificação ou procura de credibilidade pontos de vista dos portugueses, servindo, simultaneamente, ou dissimuladamente, como introdução de um pensamento teórico/conceptual sobre cinema, até aí praticamente inexistente. Veja-se, por exemplo, os artigos de Eisenstein sobre montagem na revista *Kino*, traduzido por Mme. Buttler da Costa. Ver «Uma Teoria de Eisenstein» in *Kino*, n.º 3, Lisboa, 15 de Maio de 1930; Eisenstein, «A Quarta Dimensão do Cinema» in *Kino*, n.º 4, Lisboa, 22 de Maio de 1930. Sobre Eisenstein ver ainda *Kino*, n.º 7, Lisboa, 12 de Junho de 1930; *Kino*, n.º 16, Lisboa, 14 de Agosto de 1930. Debates e discussões à parte, a conclusão seria uma única e simples e assistiu-se à óbvia “vitória” do cinema sonoro por motivos económicos, mas rapidamente justificada com argumentos nacionalistas.

⁹²⁷ Schunzel, Reinhold, *Liebe im Ring*, Alemanha, Terra-Filmkunst, 1930. Estreia em Portugal a 8 de Maio de 1930.

dramáticos será mais rapidamente fixada e menos facilmente esquecida”⁹²⁸. Para o seu filme escolhe então o fado como mote e cruzando-o com a História e histórias portuguesas, seria, tal como o cartaz anunciava, “o mais português dos filmes portugueses”.

O Fado na Cultura Portuguesa

A escolha do fado e da Severa para motivo central do novo filme não foi aleatória. De há um tempo a essa parte que esta música vinha a marcar presença na sociedade portuguesa. A título de exemplo, por altura do anunciar da futura realização estavam em palco, no Coliseu de Lisboa, *A História do Fado*, uma “opereta de costumes populares”, uma “peça de amor, de sentimento e de boa graça portuguesa”⁹²⁹, assim como a “opereta portuguesa” *Mouraria*⁹³⁰. Além disso o fado já tinha figurado em obras literárias como nas *Noites de Insónia* (1874) e *Eusébio Macário* (1879) de Camilo Castelo Branco e n’*Os Maias* (1888) e em *A Ilustre Casa de Ramires* (1894) de Eça de Queirós assim como na pintura, caso d’*O Fado* (1910) de José Malhoa⁹³¹. No cinema, esse quadro deu origem a um filme com o mesmo título, realizado em 1923 por Maurice Mariaud (1875-1958). Também Rino Lupo explora o «mito da Severa, para “mostrar aos olhos de estranhos as excelsas belezas naturais da capital portuguesa”», num filme passado na Mouraria e de título *O Diabo em Lisboa* (1926-28)⁹³². *A Severa* de Júlio Dantas parecia ser, portanto, uma opção viável para aquele que se queria como “o mais português dos filmes portugueses”. Assim, depois das ruas e dos palcos, ia-se ouvir fado no ecrã e, ainda sem regime definido, os portugueses, entusiasmados, entendiam o que viam e ouviam como seu, embora por pouco tempo.

⁹²⁸ «O que pensa Leitão de Barros sobre o sonoro...» in *SonoArte*, n.º 1, Lisboa, 25 de Dezembro de 1930.

⁹²⁹ *O Século*, n.º 17400, Lisboa, Lisboa, 17 de Agosto de 1930, página 2.

⁹³⁰ *O Século*, n.º 17406, Lisboa, Lisboa, 23 de Agosto de 1930, página 2. Refere ainda José Matos-Cruz: «Num comunicado que a Sociedade Editora Portugal-Abril lançaria, a propósito da quinta edição de *A Severa*, recordava-se que esta “obra fundamental do teatro de Júlio Dantas subira à cena, pela primeira vez, em 1901, e o seu êxito levava o autor a escrever um romance, tendo ambos servido de inspiração a uma opereta de André Brun». Ver J. Matos Cruz, *A Severa* (Folha da Cinemateca Portuguesa), *Retrospectiva Leitão de Barros*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 15 de Maio 1982

⁹³¹ Referências retiradas de Michael Colvin, «Sousa do Casarão’s “Fado da Severa” and Júlio Dantas’s *A Severa*: The Genesis of National Folklore in the Death of a Mouraria Fadista» in *Portuguese Literary & Cultural Studies*, n.º 15/16, 2008 consultado em <http://www.plcs.umassd.edu/docs/plcs1516/colvin> a 7 de Junho de 2011. Nesse mesmo artigo o autor estabelece uma analogia entre Portugal e *A Severa*, considerando-a uma representação do país. Cito “Once Dantas has convinced his audience of the association between Severa, the Mouraria and the *fado*, he establishes a relationship between the *fado* and the Portuguese national character. In Dantas’s drama, a teary Count of Marialva hands Severa a *guitarra* and declares: “É destino de Portugal morrer abraçado ao fado!””. In Leitão de Barros’s film, Severa echoes Marialva’s lines in verse: “Tenho o destino marcado/ Desde a hora em que te vi/ Ó meu cigano adorado/ Viver abraçada ao fado/ Morrer abraçada a ti”. Dantas’s formula concludes that if Severa is the Mouraria, if she is the *fado*, and if she shares Portugal’s fate to die in the *fado*’s arms, then she also must be Portugal. Thus, Dantas’s characterization of Severa exceeds the local boundaries of the Mouraria and the unfortunate consequences of the *fadista*’s life to propose the singing prostitute as an emblem of the Portuguese people. In his proposal, Dantas, perhaps unwittingly, cultivates a sympathetic relationship between the nation and the Mouraria”.

⁹³² Matos-Cruz, José, *O Cais do Olhar – O Cinema Português de Longa Metragem e Ficção Muda*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1999, página 38.

Dois anos depois, com a entrada de António Ferro em cena, este género é rapidamente substituído pelo folclore. O futuro director do Secretariado de Propaganda Nacional entendia que “o fado não cabe, não pode caber, dentro do nosso ressurgimento” pois dessa forma “não seremos um povo alegre, que marche, confiado, para o futuro” uma vez que essa música era, nas suas palavras, “uma melopeia que nos puxa constantemente para trás”⁹³³. E talvez por isso, a partir do momento em que se forma o referido Secretariado, até quase à saída do referido director, o fado não volte ao cinema – sendo a excepção dois filmes realizados no já derradeiro ano de 1947 e em jeito de exploração mediática de Amália Rodrigues, *Capas Negras* (1947) de Armando Miranda (1904-1975)⁹³⁴ e *Fado - História de uma Cantadeira* (1947) de Perdigão Queiroga (1916-1980)⁹³⁵. A última cena d’*A Severa*, em que a fadista ainda tenta cantar um último fado mas morre ao som do folclore, era afinal um presságio.

Formas de Montar uma História

A Severa, além do som e do fado, assinala também o regresso de Leitão de Barros aos filmes ditos históricos depois da investida de 1918 em *Malmequer*⁹³⁶ e das reconstituições nas ruas de Lisboa e na Cúria no final da década de 20, sobre o qual nos debruçaremos no próximo capítulo. Situado no século XIX, *A Severa* envolveu algum cuidado nas reconstituições, sobretudo nas da zona da Mouraria, assim como numa série de notas históricas, caso da espera de touros, da tourada e do baile no palácio. Destas, a primeira a ser rodada foi a tourada reconstituída na Praça de Algés, logo no início de Novembro de 1930⁹³⁷. Como parte da figuração participaram elementos da Guarda Nacional Republicana, devidamente fardados à 1840, alunos da Casa Pia fizeram de

⁹³³ António Ferro, «Estados Unidos da Saudade», conferência proferida na Academia Brasileira de Letras a 27 de Novembro de 1941, reproduzida em Ferro, António, *Estados Unidos da Saudade*, Edições SNI, Lisboa, 1949, página 136. Ver ainda Ferreira, José Gomes «A Severa, o fado, as guitarras e a mocidade portuguesa» in *Imagem*, n.º 22, Lisboa, 27 de Fevereiro de 1931, página 5 a 7. Neste artigo é impressa uma carta de Leitão de Barros e consequente resposta do autor sobre o Fado.

⁹³⁴ Filme de Armando Miranda com Amália Rodrigues, Alberto Ribeiro, Vasco Morgado, Artur Agostinho, entre outros. Estreia a 11 de Maio de 1947.

⁹³⁵ Filme de Perdigão Queiroga com Amália Rodrigues, Virgílio Teixeira, Vasco Santana, António Silva, entre outros. Estreia a 28 de Novembro de 1948.

⁹³⁶ *A Severa* não foi o primeiro filme de reconstituição histórica realizado por Leitão de Barros. De facto, um dos primeiros filmes que realizou, ainda naquela que pode ser a sua primeira fase como realizador, pode ser categorizado dentro desse género. Intitulado *Malmequer*, esta curta-metragem teve por “cenário o palácio e os jardins de Queluz, com Robles Monteiro, ainda galã, a fazer de pervalvilho dezoiteco, e Alda Aguiar (a Bertini nacional de então) a fazer de sécia. Cottinelli fez de travesso cupido.” Com fotografia de Manuel Maria da Costa Veiga e Artur Costa de Macedo, actuaram Alda de Aguiar e Robles Monteiro e decoração esteve a cargo de Cottinelli Telmo. A produção foi da responsabilidade da Lusitânia Film, com Celestino Soares como produtor executivo e patrocínio de Júlio Fernandes Potes. A antestreia foi no Teatro República e a estreia no Coliseu dos Recreios, a 28 de Setembro de 1918. Resume José Matos-Cruz o enredo “Um nobre elegante afasta-se das medidas e danças da corte, levando os passos mortos para um local retirado onde, despetalando um malmequer, vai recordando as fases de ventura e desespero, da sua paixão por uma mulher volúvel e requestada...” in Matos-Cruz, José, *O Cais do Olhar – O Cinema Português de Longa Metragem e Ficção Muda*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1999, página 19. Sobre a peça de Fernando de Castro que deu origem ao filme, e na qual Leitão de Barros esteve envolvido em termos cenográficos ver Castro, Fernanda de, *Ao Fim da Memória (Memórias 1906 – 1939) - volume 1*, Lisboa, Verbo, 1986.

⁹³⁷ *Diário de Notícias*, n.º 23269, Lisboa, 9 de Novembro de 1930, página 4.

pajens⁹³⁸ e foram referenciados um total de 2500 pessoas a assistir à tourada, da qual fizeram parte, inclusivamente, como convidados, os príncipes de Takamatou⁹³⁹. Para efeito cenográfico o realizador diz ter alugado 1500 fatos nos “melhores guarda roupas de Paris” e adquirido cartolas de papel que “fazem um vistão e podem-se estragar à vontade porque são baratíssimas”⁹⁴⁰. A segunda cena seria a do baile, filmado dois dias depois, a 11 de Novembro nos jardins do Palácio Fronteira e para esta cena recorreu-se a adereços provenientes do Museu Nacional de Belém e da Ajuda⁹⁴¹, assim como do Granier, do Souplet de Paris⁹⁴² e do Musée du Costume⁹⁴³. A terceira e última grande cena de grupo foi a espera de touros, filmada na estrada velha de Queluz, perto do “velho palácio”, onde além das roupas de época recorreu-se a dois carros provenientes do Palácio da Ajuda, pertencentes à casa d’el Rei D. Carlos⁹⁴⁴. Estas três cenas de grupo demonstram o engenho de Leitão de Barros como cenógrafo e encenador, a sua capacidade para montar imagens de grandes dimensões assim como a sua mestria em dirigir multidões, acabando por funcionar como um ensaio para o que iria pôr em cena nas Festas de Lisboa e outras comemorações ao longo dessa década, como veremos no capítulo seguinte.

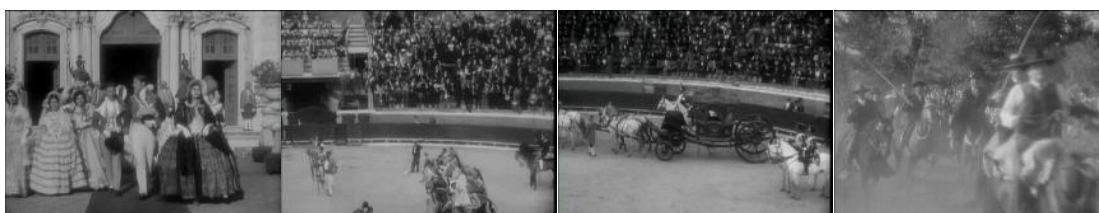


Fig. 65-68. Fotogramas do filme *A Severa* (1931).

Se, por um lado, todo este aparato visual foi imensamente elogiado nas páginas de inúmeras revistas e jornais, por outro, as incoerências históricas que as imagens construídas encerravam levantaram polémicas e críticas mais incisivas. A primeira foi relativamente à guitarra portuguesa em modelo de leque usada e que, como se referiu na

⁹³⁸ *Diário de Notícias*, n.º 23270, Lisboa, 10 de Novembro de 1930, página 10.

⁹³⁹ A filmagem desta cena coincidiu com a chegada dos príncipes de Takamatou a Lisboa, motivo pela qual o trânsito na Avenida de 24 de Julho é cortado levando a que os figurantes tivessem de tomar outras vias de acesso, devidamente anunciadas no *Diário de Notícias*, e transportes públicos in *Diário de Notícias*, n.º 23269, Lisboa, 9 de Novembro de 1930, página 11. Tendo conhecimento da filmagem de uma tourada à século XIX, os príncipes decidem assistir in *Diário de Notícias*, n.º 23270, Lisboa, 10 de Novembro de 1930, Lisboa, página 10.

⁹⁴⁰ *Imagem*, n.º 13, Lisboa, 24 de Outubro de 1930. Acrescente-se que, para efeitos logísticos, contou-se com «o serviço de ordem pública (...) coadjuvado pelos grupos n.º 9, 10, 11, 12 e 29, respectivamente de Santos, Ajuda, Alcântara, Campo de Ourique e Pedrouços, tendo a Companhia de Telefones e a Casa Audak montado gentilmente os serviços telefónicos no recinto e no “haut parleur”» segundo *Diário de Notícias*, n.º 23269, Lisboa, 9 de Novembro de 1930, página 11.

⁹⁴¹ *Diário de Notícias*, n.º 23271, Lisboa, 11 de Novembro de 1930, página 7.

⁹⁴² *Imagem*, n.º 13, Lisboa, 24 de Outubro de 1930.

⁹⁴³ *Invicta Cine*, n.º 94, Porto, 15 de Novembro de 1930. Segundo o mesmo artigo “Este vestido foi feito por ocasião do Centenário de Molière para ser vestido por Cecile Sorel da Comédie Française”. Entrou no filme “Tarakanova”, vestido pela actriz Edith Jehanne”

⁹⁴⁴ Sobre o guarda-roupa ver *Diário de Notícias*, n.º 23275, Lisboa, 15 de Novembro de 1930, página 5; *Diário de Notícias* n.º 23276, Lisboa, 16 de Novembro de 1930, página 2; *Diário de Notícias* n.º 23277, Lisboa, 17 de Novembro de 1930, página 2.

revista *Invicta Cine*, “só apareceu no ano de 1890, isto é, 50 anos mais tarde do que decorreu a acção do filme”⁹⁴⁵, outra foi o facto de que como havia falta de fatos à moda do Minho estes foram prontamente substituídos por uns de Castelo Branco⁹⁴⁶ além do modo como “das campinas vamos para o Alentejo e para Évora” e como “os bailes de Queluz (com os inacreditáveis marqueses) cruzam-se com os exteriores do Palácio Fronteira em misturada de época”, como João Bénard da Costa chama a atenção anos mais tarde. Concluía este, com razão, que, “resumindo e muito: historicamente o filme é uma palhaçada”⁹⁴⁷ até porque, e tal como se menciona na altura na revista *Cinéfilo*, era estranho “que entre os colaboradores de Leitão de Barros em maior evidência nunca se mencionasse um assistente histórico”⁹⁴⁸.



Fig. 69-72. Fotogramas do filme *A Severa* (1931).

O realizador, no entanto, já se tinha prevenido e logo por altura da estreia do filme defende-se publicamente deixando claro que “*A Severa* não é uma obra histórica” mas sim “um filme de sugestão tradicional”⁹⁴⁹. Citando-o

A mim, porém, interessa-me criar a obra toda, ou buscar no entrecho apenas o pretexto anedótico para a grande explanação plástica e cinegráfica. O acompanhar o *p-a-pa*, tal ou tal entrecho, ou tal ou tal romance, não me entusiasma. É uma ilustração de folhetim que deixo à paciência dos outros. (...) É preciso criar cinema e movimento dentro de uma anedota – e não fazer ilustração movimentada duma página.⁹⁵⁰

E remetendo para o caso concreto d’*A Severa*, no seu entender,

⁹⁴⁵ S.Moniz de Magalhães, «Tribuna dos Leitores» in *Invicta Cine*, n.º 101, Porto, 10 de Janeiro de 1931. Veja-se ainda Avelino de Almeida, «Opiniões de Leitão de Barros – a propósito da Severa» in *Cinéfilo*, n.º 149, Lisboa, 27 de Junho de 1931.

⁹⁴⁶ Paulo Brito Aranha, «Uma Tarde em Epinay» in *Diário de Notícias*, n.º 23366, 20 de Fevereiro de 1930, página 4.

⁹⁴⁷ João Bénard da Costa, *A Severa* (Folha de Sala), Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 24 de Maio de 2002.

⁹⁴⁸ Leitão de Barros, citado em «Opiniões de Leitão de Barros – a propósito da Severa» in *Cinéfilo*, n.º 149, Lisboa, 27 de Junho de 1931.

⁹⁴⁹ Leitão de Barros, citado em «Opiniões de Leitão de Barros – a propósito da Severa» in *Cinéfilo*, n.º 149, Lisboa, 27 de Junho de 1931. Reprodução de *Bandarilhas de Fogo* de 21 de Junho de 1931

⁹⁵⁰ Leitão de Barros in J.de S.B., «Leitão de Barros, o primeiro realizador português, fala – sobre as possibilidades de filmar “A Severa”, “Os Lusíadas” e “Frei Luís de Sousa”» in *O Ano Cinematográfico e Teatral (para 1930 e 1931)*, Lisboa, Editora Portugal e Ultramar, 1930, página 197.

O Conde de Marialva da peça, decalcado sobre a tradição romantizada da figura do Conde de Vimioso, nunca teve pretensões dum vigoroso retrato, nem na obra escrita ou representada de Júlio Dantas, nem no filme que ergui. A Severa que tem como biografia autêntica três linhas que a dão como uma cantadeira meretriz, bexigosa, e que morreu duma indigestão de borrachos, também não tem a figura poetizada e colorida de Júlio Dantas, a preocupação duma reprodução literal.

O Custódia, o Timpanas e o Romão são tipos admiráveis de evocação, mas não são personagens da história, averiguados ou copiados; todos eles saíram da pena desse cronista maravilhoso do passado que é Júlio Dantas, mas não foram a obra dum pesquisador historiógrafo.

O galã da Severa teria de ter barbas até ao estômago; a vedeta cigana tinha de ser bexigosa, a Infanta D. Ana de Jesus Maria, coxa e hemiplégica.

Assim seria a história; assim se faria um filme para todos os ratões de biblioteca, e ainda depois disso apareceriam outros ratões a achar a falta de outros rigores.⁹⁵¹

A explicação e método de trabalho, explicitado nas suas próprias palavras, demonstram a consciência que o realizador tinha das possibilidades inerentes à imagem e às técnicas cinematográficas e, sobretudo, o domínio dos mecanismos da montagem. Todo este ficcionar despreocupado apoiado em remissões aleatórias para outros tempos com pouco, ou nenhum, cuidado histórico ou rigor científico revelavam que a principal preocupação de Leitão de Barros era, como sempre foi e seria, a composição de uma imagem total equilibrada ou, pelo menos, visualmente eficaz e, sempre que possível, imponente e espectacular. Algo que, de resto, se estende a outros registos além do cinema, como já vimos nalgumas das iniciativas e propostas d'O *Notícias Ilustrado* e como iremos ver no próximo capítulo, quando nos determos no modo como põe em prática no espaço público o que exercitou neste, e noutros, filmes.

Viagens Na Sua Terra

O crítico desapareceu, desvaneceu-se completamente e ficou apenas o português que ia assistir à revelação dum mundo, ao mesmo tempo, misterioso e conhecido.

José Gomes Ferreira⁹⁵²

⁹⁵¹ Leitão de Barros, citado em «Opiniões de Leitão de Barros – a propósito da Severa» in *Cinéfilo*, n.º 149, Lisboa, 27 de Junho de 1931. Reprodução de *Bandarilhas de Fogo* de 21 de Junho de 1931.

⁹⁵² José Gomes Ferreira in *Imagem*, n.º 30, Lisboa, 20 de Junho de 1931.

Além dos elogios técnicos – caso da excelente fotografia⁹⁵³ – e do deslumbramento com o sonoro – por melhor ou pior que tivesse sido feita essa sonorização – todos se centraram nas mesmas questões: “o fado, os toiros, o povo” e condensaram tudo numa única expressão: “filme português”.

Voltando mais uma vez à revista *Invicta Cine* – como vimos anteriormente era aí que se vinha a desenvolver um pensamento sobre questões como a portugalidade e nacionalismo no cinema – foi aí que, em 1931, já quase no dealbar do Estado Novo, se firmou, de forma cada vez mais peremptória, que era “dentro da alma popular (...) que devem ser procurados os motivos dos filmes”⁹⁵⁴. Podendo *A Severa* ser enquadrada nesta directriz, embora não a seguindo explicitamente, vejamos como o realizador recorre ao povo para conceber os contextos onde se desenrola a acção, explorando tradições que visualmente suscitam interesse dado seu carácter pictórico e conteúdo supostamente antropológico. Veja-se, por exemplo, as várias sequências de cantares e dançares. Na primeira, a própria Severa dança ao som de um violino, com um guarda-roupa constituído por saia que subentende-se que seja similar às supostas tradicionais, lenços e apetrechada de medalhas minhotas ou ciganas. Numa outra cena reconstitui-se o cantar embalado de pastores, com a respectiva capa e cajado e noutra vê-se uma ridícula dança folclórica em cima de uma mesa por um campino devidamente trajado. É encenado um baile popular ao qual se segue uma marcha, práticas que em breve iriam ser estilizadas e tornadas paradigmáticas de uma cultura citadina.



Fig. 73-76. Fotogramas do filme *A Severa* (1931).

Acrescente-se a tudo isto a perseguição a cavalo a um touro que enriquecia o filme com o registo de práticas equestres mas também os apontamentos humanos, condensados em retratos de idosas, que conferiam a ancestralidade, para não dizer *verdade*, que se procurava. *A Severa*, melodrama musical de segunda categoria, em todas estas formas e imagens resultava, para o espectador, numa “suite magistral de costumes, de trajos, de danças e de cantos populares”, de “grande pitoresco e de tanta

⁹⁵³ *Diário de Notícias*, n.º 23485, Lisboa, 19 de Junho de 1931, página 5. Assinado por L. T..

⁹⁵⁴ S., «Do Porto à Mouraria» in *Invicta Cine*, n.º 127, Porto, 11 de Julho de 1931.

beleza e poesia”⁹⁵⁵. E como bem percebe o entusiasmado crítico Alves Costa, da *Invicta Cine*, “o argumento, singelo como é, não passa dum pretexto, dum traço de união que nos vai levando aqui e além, focando mil e um motivos do riquíssimo folclore português”⁹⁵⁶, mesmo que este seja artificial e falseado.

Os portugueses iludiam-se e os estrangeiros maravilham-se com estas encenações. Como então descreveu o crítico francês Emile Vuillermoz (1878-1960), num artigo sobre *A Severa*, originalmente publicado na revista *Pour Vous* e posteriormente publicado na *Cinéfilo*: “Numa hora fazemos a volta da alma portuguesa, iniciamo-nos nos costumes do país, visitamos as suas cidades e aldeias, tomamos parte nas suas festas, nas suas paixões, nos seus divertimentos” graças a um “amável cicerone” que mostra “todos os pormenores que é indispensável conhecer para compreender esta terra e a raça de homens que ela produz”. O crítico entendia ser este filme um “documento étnico de primeira ordem” ou “se não é um documentário romantizado, é, pelo menos, um romance muito ricamente documentado”. Além disso, e focando nos intervenientes, como o referido crítico observa de forma conclusiva, “a *Severa* é uma imagem fiel do país”, um «“filme-espelho” com que nós portugueses poderemos estar satisfeitos e orgulhosos, reconhecendo nele a nossa verdadeira fisionomia»⁹⁵⁷.



Fig. 77-80. Fotogramas do filme *A Severa* (1931).

De facto, foi esse um dos principais, senão o principal, objectivo de Leitão de Barros. Como o próprio fez questão de deixar claro desde o início, o seu objectivo não era somente fazer Portugal ouvir-se mas, sobretudo, “mostrar quem (...) ouvia”⁹⁵⁸ e, como tal, as sequências são muitas vezes interseccionadas por grande planos dos rostos dos figurantes. Além disso, há uma série de comportamentos, em acções ou diálogos, que ajudam a aprofundar esses retratos. Veja-se, por exemplo, a cena em que a Severa é

⁹⁵⁵ *Invicta Cine*, n.º 126, Porto, 4 de Julho de 1931.

⁹⁵⁶ Alves Costa, «A Severa» in *Invicta Cine*, n.º 126, Porto, 4 de Julho de 1931. A 7 de Julho de 1931, Jorge Guerner nas sua regular “Carta de Paris” publicada na primeira página do *Diário de Notícias* reproduz uma crítica à *Severa* previamente publicada na revista francesa *Pour Vous*, onde o autor salienta que a “primeira qualidade desse filme é ser essencialmente nacional”, mas considera o “tema assaz mediocre”. Artigo e autor não referenciados, originalmente publicado in *Pour Vous*, 2 de Julho de 1931. Traduzido por Jorge Guerner in *Diário de Notícias*, n.º 23503, de 7 de Julho de 1931, Lisboa, página 1.

⁹⁵⁷ *Cinéfilo*, n.º 151, Lisboa, 11 de Junho de 1931, página 6.

⁹⁵⁸ Leitão de Barros, «A Propósito de Algumas Figuras Populares que Veremos no Filme A Severa» in *Imagem*, n.º 24, Lisboa, 27 de Março de 1931.

tatuada, “marcada para a vida e para a morte”, onde se explora dramaticamente o fatalismo de quem aceita e justifica o seu fado. Citando:

-Que importa, eu já sou dele para toda a vida, já não posso ser de mais ninguém.

(...)

-Ouve cá, o Diogo ainda te bate?

-Se ele não me batesse é porque não gostava de mim.

Acrescente-se a este, os diálogos atravessados por constantes ameaças que todos vociferejam; os planos dos vizinhos que vigiam e troçam à janela; a sequência do gozo do Timpanas ao saber que o marialva impingiu a outro um cavalo cego - “então o cego és tu e não o cavalo” - e a posterior vingança do enganado que culmina com “requiem no final da luta dos ciganos” para o qual João Bénard da Costa chama a atenção quando quer descrever *A Severa* como uma “crónica visual de gente triste e desajeitada”. É também ele que faz questão de sublinhar como, por tudo isto e muito mais, “talvez de pernas para o ar, talvez a trouxe-mouxe (...) Portugal está ali”⁹⁵⁹.

Do Estado e do Cinema: possibilidades

Se em *Lisboa, Crónica Anedótica* viu-se a cidade e em *Maria do Mara* comunidade piscatória e o mar, n’*A Severa* pode ver-se as imagens do país e da sua História e com este encerrou-se o ciclo de filmes de Leitão de Barros que constituiriam, e remetemos novamente para Eric Hobsbawm, o “armazém” de imagens do novo regime.

Sintetizando, de forma a perceber os indícios e possibilidades posta em jogo, e começando por *Lisboa, Crónica Anedótica*, foi aí que se mostrou e montou um universo citadino, que, por um lado, raramente volta ao cinema português mas que, por outro, nas situações encenadas, no humor, e até nos personagens e actores, acabaria por se tornar o paradigma do género. *A Canção de Lisboa* (1933), realizado por Cottinelli Telmo, por exemplo, desenvolve essas propostas de uma forma exemplar. O mesmo não se pode dizer dos filmes que lhe seguiram que transformaram estes dois filmes em modelo, explorando-o para além da razoabilidade e raramente com a inteligência dos anteriores. O género acabaria por cair na mediocridade, infelizmente não se extinguindo e perdurando até aos dias de hoje. À parte esse triste desenvolvimento, e ainda no que diz

⁹⁵⁹ João Bénard da Costa, *A Severa* (Folha de Sala), Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 24 de Maio de 2002.

respeito ao cinema, como o próprio Leitão de Barros afirmou aquando da estreia de *Lisboa, Crónica Anedótica*, este seu filme consistia numa série de “ensaios de cinema histórico, dramático, cómico, desportivo e documentário” e, de facto, são essas imagens que propõe e apresenta as que vão ser desenvolvidas nos anos, ou décadas, seguintes, por vezes, até em realizações assinadas por si⁹⁶⁰. Além disso, e atendendo à diversidade das imagens, estas acabariam por ser úteis e utilizadas noutros registos, caso das reportagens fotográficas d’*O Notícias Ilustrado* que trabalhámos no capítulo anterior, assim como para a construção de alguns dos discursos visuais do regime, embora o Estado Novo acabasse por optar por circunscrever-se unicamente à Lisboa pitoresca, limpa e florida, e à histórica, reenquadrada sempre como melhor convinha – veja-se o caso da Torre de Belém, tapada por gasómetros até à década de 50 mas que nunca figuram em fotografias nacionais. As restantes lisboas que se viram no filme e que causaram alguma amargura, seriam ofuscadas ou esquecidas e, por vezes, literalmente escondidas, como se sucedeu aquando das recepções a personalidades estrangeiras.

No que diz respeito a *Maria do Mar* – poderíamos acrescentar *Nazaré, Praia de Pescadores* se alguém o tivesse visto - este inaugura uma reduzida, embora eficaz, cinematografia de temática piscatória⁹⁶¹. Além disso serviu como exemplo concreto das possíveis formas de trabalhar a paisagem – mar, praia e aldeia piscatória - e os seus adereços – barcos e trajes – de acordo como uma narrativa, discurso ou agenda. É certo que as imagens vistas então no écran, por mais poéticas que fossem, não tinham uma harmonia que permitisse serem usadas imediatamente como propaganda- exigia-se um maior trabalho estético, de depuração. No entanto, serviriam de inspiração à montagem do discurso folclórico de contornos marítimos do Estado Novo. O regime, muito em breve, começaria a investir na estetização da figura do pescador, da varina, e até mesmo da viúva, que começariam a aparecer de forma recorrente tanto em encenações épicas – veja-se as campanhas ligadas ao ressurgimento da pesca do bacalhau – , como em exposições – onde passam a ser mais um motivo decorativo como veremos no próximo

⁹⁶⁰ Leitão de Barros, «O Filme Lisboa» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 95, Serie II, Lisboa, 6 de Abril de 1930, página 19.

⁹⁶¹ Sobre o mar e o pescador no cinema português ver Cunha, Paulo Manuel Ferreira da, «O Pescador: Representações do Homem e do seu Meio no Cinema Português» in *Revista Oceanos*, n.º 47/48, Lisboa, Julho / Dezembro de 2001. Mais adiante, quando focarmos em *Ala Arriba* (1942), perceberemos como graças à propaganda a imagem do mar já é imediatamente identificadas como portuguesa e os portugueses revêem-se nelas. Convém desde já frisar que quando *Ala Arriba* foi rodado Portugal já estava numa fase de industrialização da pesca. Esse contexto não foi alvo de qualquer ficção no cinema português, tal como não foi a “grandeza imperial” ou dos Descobrimentos, embora nesse último caso Leitão de Barros tenha idealizado *Henrique, o Navegador*.

capítulo –, mas também na propaganda impressa, sob a forma de fotografia ou ilustração, e em folhetos turístico⁹⁶².

A *Severa*, com uma imagem bastante mais trabalhada, condensaria os dois universos acima descritos introduzindo a componente histórica que já tinha sido rapidamente enunciada em *Lisboa, Crónica Anedótica*. No que diz respeito ao cinema, António Lopes Ribeiro é o primeiro a ir buscar os aspectos rurais desse filme, mais precisamente à cena inicial dos campinos, que retoma e explora tornado-os ambiente central do seu *Gado Bravo*(1934) e ao longo das décadas seguintes. Essas mesmas paisagens exteriores vistas n'A *Severa* – que, de resto, pouco se diferenciavam da pintura do século anterior com as suas planícies, azinheiras e pasto, com devidos rebanhos e manadas – também acabariam por se tornar paradigmáticas do que se entenderia por natureza em Portugal, além de que os contornos pictorialistas com que foram construídas dariam continuidade a uma prática que na fotografia já fazia escola e enchia folhas de periódicos e paredes de exposições. Os contornos históricos, por motivos económicos, não veriam grandes desenvolvimentos na altura em termos cinematográficos, sendo *Bocage* (1936), do mesmo Leitão de Barros, a excepção. Por outro lado, consciente do potencial desse registo evocativo, sinónimo de continuidade e integração histórica, o regime investiria em comemorações e festividades de grandes dimensões em tudo devedoras ao cinema. Estas integrariam o próprio espectador e seriam, por vezes, inclusivamente, registadas e integradas em filmes, tanto documentais como ficcionais, como veremos no terceiro capítulo. Além disso, é pela via da paisagem e da História que, muito “graças” a este filme, o cinema volta a aproximar-se da pintura, oitocentista sublinhe-se, perpetuando um gosto ou definindo-o para quem não o tinha.

Se, por um lado, e tal como viemos a expôr, estes filmes servirão como um arquivo de imagens ao qual se podia recorrer para construir os discursos visuais necessários ao regime e a esse país de elevada taxa de analfabetismo, por outro, é preciso ter consciência que esse mesmo regime fará uso das imagens mas raramente investirá na sua criação ou dinamização, seja como filme ou como fotografia. Excepção feita a António Ferro, há um desinteresse geral e inaptidão do Estado Novo para questões relacionadas com imagem⁹⁶³. Não nos estendendo agora sobre o assunto - ao

⁹⁶² De acordo com Álvaro Garrido com a pesca do bacalhau é construído todo um aparato cénico, que incluiu coreografia, e de que é exemplo a bênção dos bacalhoeiros em Maio de 1937 e 1938. Ver Garrido, Álvaro, «O Estado Novo e a Pesca do Bacalhau: Encenação Épica e Representações Ideológicas» in *Revista Oceanos*, n.º 45, Lisboa, Janeiro/ Março, 2001, página 126.

⁹⁶³ Interessa referir aqui, como explicação, que ao longo das décadas de 30 e 40 Leitão de Barros requer ao Instituto de Alta Cultura equiparações a bolseiro para por sua conta e meios desenvolver estudos cinematográficos noutros países. Ver Instituto de Alta Cultura, Livro 1, FLs. 92, proc. 434, entrada 17 de Setembro de 1930; Livro 1, Fls. 169, proc. 739, entrada 23 de Outubro de 1931; Livro 1, Fls. 216, proc 1050, entrada 25 de Março de 1933; Livro 2, Fls. 25, proc. 1592, entrada de 19 de Fevereiro de 1935; Livro

longo do capítulo voltaremos a esta questão das relações entre o Estado Novo, a imagem e o papel de Leitão de Barros nesses campos - refira-se apenas, por agora, a necessidade que o cinema tinha de um apoio e como, nesse sentido, se irá reclamar a intervenção do regime. Assim, aquando da estreia d'*A Severa*, num artigo publicado na revista *Imagem*, o autor, B.L., confessa quequando saíu do São Luiz,

entusiasmado e orgulhoso por ter assistido a um espectáculo nitidamente português, o problema cinematográfico nacional, parecia-me facilímo de resolver. E pensava, cheio de optimismo: “*A Severa* veio provar que temos assuntos, cor, carácter, qualidades cinematográficas, homens susceptíveis de se adaptarem aos estúdios, músicos e operadores.”⁹⁶⁴

No entanto, passado o entusiasmo e sabendo-se que este quarto filme do Leitão de Barros era o resultado da paixão, dedicação e de lutas pessoais que o realizador travou durante quase um ano, o mesmo jornalista conclui, desiludido, que o filme “não passava dum milagre de tenacidade e de audácia”, porque Leitão de Barros “teve de inventar tudo, pensar em tudo, velar por tudo: desde a *decoupage* aos cartazes”⁹⁶⁵. Outros aperceberam-se do mesmo e, face ao empreendimento e êxito do filme, e tendo em conta os desenvolvimentos dos cinemas como actividade comercial, começaram assinar artigos, tanto em jornais como em periódicos da especialidade, onde se começava a pensar o cinema num sentido mais geral, deixando de se limitar apenas aos filmes. *A Severa* serviu, então, para afirmar tanto as capacidades do realizador como as possibilidades do cinema feito em Portugal, mas também e sobretudo para confirmar a necessidade de uma indústria, de equipamentos e de apoios financeiros de entidades maiores de forma a que se pudesse dar continuidade e estabilidade à produção⁹⁶⁶. Como sintetizava o *Diário de Lisboa*, Portugal era «um país que não possui “studio” próprio, que não tem quadros de representações, nem auxílio do Estado, nem sequer um modesto camião de tomadas de som, um lugar de núcleo produtor categorizado na escola do mundo do cinema»⁹⁶⁷. António Ferro, consciente dos recursos necessários,

2, Fls. 150, proc. 2825, entrada de 29 de Julho de 1938; Livro 2, entrada de 6 de Abril de 1943. Estes pedidos, respostas e relatórios encontram-se arquivados no Instituto Camões, Lisboa. Estes pedidos são na sua maioria aceites positivamente mas nunca, de forma alguma, financiados, por “diversas razões”, como então justificaram. Ver Instituto da Alta Cultura, Ofício 757, de 9 de Dezembro de 1930. No entanto, e uma vez que requeria na qualidade de professor esses mesmo pedidos tinham de ser constantemente reformulados com vista à sua extensão e, pelo menos por uma vez essa equiparação foi negada sendo exigido o seu regresso ao seu cargo. Ver Instituto de Alta Cultura, ofício de 28 de Agosto de 1934.

⁹⁶⁴ B.L., «*A Severa*» in *Imagem*, n.º 30, Lisboa, 20 de Junho de 1931.

⁹⁶⁵ B.L., «*A Severa*» in *Imagem*, n.º 30, Lisboa, 20 de Junho de 1931.

⁹⁶⁶ Já depois da estreia do filme, são ainda publicados uma serie de artigos não assinado intitulos cinema português publicados na primeira página do *Diário de Notícias* onde se discorre sobre o papel que o cinema pode ter na sociedade, na cultura e na economia do país. Ver *Diário de Notícias*, Lisboa, 22 de Maio de 1931; 24 de Maio de 1931; 25 de Maio de 1931.

⁹⁶⁷ *Diário de Notícias* n.º 23485, Lisboa, 19 de Junho de 1931, página 5. Assinado por L.T.

complementava, chamando a atenção para esse “grande problema nacional” que o “Estado não tem o direito de desconhecer” e que “deve colaborar, activamente, com todos aqueles que o procuram resolver”⁹⁶⁸.

2.1.5. Tobis Portuguesa

Antes de mais nada é necessário construir um estúdio em Lisboa.

António Lopes Ribeiro⁹⁶⁹

A Comissão de Estudo do Cinema Português

Por altura do anunciar d’*A Severa*, o capitão Óscar de Freitas, Inspector Geral dos Espectáculos, decidiu reunir técnicos e empresários relacionados ou com interesse em assuntos ligados ao cinema para constituir uma comissão que visasse pensar a possível criação de um estúdio para filmes sonoros e “a resolução do problema cinematográfico nacional, na sua globalidade”⁹⁷⁰. A reunião decorreu a 5 de Agosto de 1930 e pouco dias depois, a 14 de Agosto, foi anunciada publicamente a escolha do empresário do Cine-Teatro São Luiz, Ricardo Jorge, para presidente da comissão⁹⁷¹. A acompanhá-lo estariam o arquitecto e então um dos responsáveis pelo Teatro Tivoli, Raul Lino, no cargo de representante dos exibidores; João Botto de Carvalho, sócio-gerente da Sociedade Geral de Filmes, e José Castello-Lopes em nome dos distribuidores cinematográficos; Leitão de Barros, como realizador e director de produção da Sociedade Universal de Superfilmes, e Aníbal Contreras, em nome da Lisboa Filme, representariam os produtores; Ferreira Gomes, da parte d’*ONotícias Ilustrado*, Chianca de Garcia e António Lopes Ribeiro representariam a imprensa⁹⁷². A estes juntou-se ainda o director do Cine-Teatro São Luiz, João Ortigão Ramos, elemento essencial à elaboração do relatório a apresentar ao Estado na medida em que foi ele que se deslocou ao estrangeiro para fazer estudos e contactos. Constituída assim a Comissão, confiante, Óscar de Freitas afirma publicamente que “esta não será dissolvida até à realização prática do objectivo em vista, isto é, encontrar uma solução para a produção de filmes sonoros em língua portuguesa”⁹⁷³.

⁹⁶⁸ António Ferro, «Cinema Português» in *Diário de Notícias*, n.º 23191, Lisboa, 22 de Agosto de 1930.

⁹⁶⁹ Título de crónica de António Lopes Ribeiro in *Kino*, n.º 11, Lisboa, 10 de Julho de 1930, página 3.

⁹⁷⁰ Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português (1896-1949)*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1983, página 278.

⁹⁷¹ *Diário de Lisboa*, n.º 2867, Lisboa, 14 de Agosto de 1930, página 8.

⁹⁷² Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português (1896-1949)*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1983, página 278.

⁹⁷³ *Diário de Notícias*, n.º 23184, Lisboa, 15 de Agosto de 1930, Lisboa, página 2.

Um Relatório Seminal

Um ano depois da reunião seria entregue esse “amplo, judicioso e bem elaborado relatório” assinado por Ricardo Jorge, João Botto de Carvalho, José Castelo Lopes, António Lopes Ribeiro, Chianca de Garcia e Aníbal Contreras onde, entre propostas e soluções para os problemas de então, ficariam enunciados os principais desenvolvimentos do que viria a ocorrer no meio cinematográfico nas décadas seguintes, desde os prémios, de que o S.P.N./ S.N.I. se encarregaria, à constituição de uma Cinemateca⁹⁷⁴.

Centrando-nos no relatório, percebendo que “a construção de estúdios onde essas produções se realizam é condição primária” e que “compete portanto ao Estado facilitar às entidades particulares que surjam dispostas a industrializar a produção cinematográfica, o exercício da mesma indústria”, eram aí enumeradas e desenvolvidas as condições necessárias. Propunham:

- 1º - Facilidades aduaneiras para a importação de matérias-primas e mecanismos (à semelhança do que se fizera já com outras indústrias consideradas de utilidade pública);
- 2º - Adjudicar, por concurso público, a entidades portuguesas e só a essas, a execução de filmes de propaganda nacional e, duma maneira geral, todos os trabalhos de produção cinematográfica;
- 3º - Criar, pela Inspeção-Geral dos Espectáculos, estímulos e prémios para as melhores obras apresentadas pelas mesmas entidades;
- 4º - Criar para o espectáculo cinematográfico nacional tabelas de impostos diferentes dos do espectáculo cinematográfico estrangeiro;
- 5º - Criar a percentagem do filme nacional nos programas a exhibir, de acordo com o progressivo desenvolvimento da indústria;
- 6º - Criar pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros uma comissão de propaganda do filme português no estrangeiro;
- 7º - Criar um Arquivo Cinematográfico Nacional, repositório de todos os documentos cinematográficos de valor histórico e de registo.⁹⁷⁵

No entanto, “estudado o problema de forma nítida e precisa, demonstrou-se que o custo da construção dum estúdio, dadas as facilidades que hoje concedem as casas fornecedoras de aparelhos de tomadas de som, é em absoluto compatível com as possibilidades do mercado de exploração dentro do próprio país”. Por isso, e invertendo os objectivos iniciais para o qual se constitui a comissão e relatório, esclarecem que

⁹⁷⁴ Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português (1896-1949)*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1983, página 278.

⁹⁷⁵ «Cinema Português» in *Imagem*, n.º 44, Lisboa, 10 de Dezembro de 1931, página 1.

em face desta realidade optimista, a comissão resolveu, por unanimidade, desistir da proposta a fazer ao Governo para a construção dum estúdio por conta do Estado – o que poderia provocar um monopólio – sugerindo antes a ideia da publicação dum diploma oficial, que conceda facilidades a todas as pessoas que queiram construir livremente oficinas para a fabricação de filmes sonoros.⁹⁷⁶

A Sociedade de Filmes Sonoros Portugueses

Tal como notificado, depois da entrega do relatório, a comissão do estudo foi dissolvida legalmente e, como se anunciou, parte dos envolvidos iria avançar a título privado⁹⁷⁷. Assim, em Abril de 1932, reconhecendo a “importância social da cinematografia sonora como meio de educação e de cultura, como instrumento de informação, documentação, propaganda e publicidade” e movidos por “um pensamento eminentemente patriótico: o de tornar possível a criação duma arte nacional que em muitos aspectos e por muitos títulos pode e deve ter uma vasta influência na vida e no progresso da Nação” constitui-se a *Sociedade de Filmes Sonoros Portugueses*⁹⁷⁸. Com Leitão de Barros “à frente do empreendimento” onde, como parte do Conselho de Produção, iria exercer o cargo de director artístico, a seu lado, sem cargos especificados a quando da publicação do anúncio, estiveram António Ferro, Eduardo Chianca de Garcia, João Ortigão Ramos, José Ângelo Cottinelli Telmo, Roque da Fonseca e um representante do Grande Bazar do Porto, Lda. O Conselho de Administração, esse sim estabelecido, seria constituído pelo então presidente do Tribunal de Contas e antigo ministro da República António Fonseca (1887-1937), assim como pelo director do Capitólio Artur Campos Figueira, o professor Caetano Beirão da Veiga (1884-1962), Hildérico Cardoso Inácio Teixeira e Ricardo Jorge⁹⁷⁹. O Conselho Fiscal seria constituído pelo empresário e responsável pela Sociedade Estoril, e impulsionador do turismo em Portugal, Fausto de Figueiredo (1880-1950) como presidente, o advogado António Bustorff Silva (1895-1979) e Tito Castelo Branco Arantes (1900-?) como vogais. Na Mesa de Assembleia Geral estariam Mário Miranda Monteiro (1870-1955), como presidente, António Horta e Costa e José Carlos Santos, como secretários e António da Costa Carvalho e Raul Oliveira como vice-secretários⁹⁸⁰.

⁹⁷⁶ «Cinema Português» in *Imagem*, n.º 44, Lisboa, 10 de Dezembro de 1931, página 1.

⁹⁷⁷ *Imagem*, n.º 55, Lisboa, 4 de Abril de 1932, página 5.

⁹⁷⁸ António Fonseca, carta datada de 3 de Junho de 1932 in Avelino de Almeida, «O Êxito da Subscrição Pública» in *Cinéfilo*, n.º 199, 11 de Junho de 1932, página 3.

⁹⁷⁹ *Imagem*, n.º 55, Lisboa, 4 de Abril de 1932, página 5 e 6. Ver ainda *Cinéfilo*, n.º 189, Lisboa, 2 de Abril de 1932, página 4.

⁹⁸⁰ De acordo com *Imagem*, n.º 55, Lisboa, 4 de Abril de 1932, página 5 e *Cinéfilo*, n.º 190, Lisboa, 9 de Abril de 1932.

Foi com esta constituição que se formou uma Sociedade Anónima com um capital inicial de 1.000.000\$00, dividido em 20.000 acções de 50\$00. Este capital, conforme noticiaram na imprensa, foi “tomado firme por um grupo desta praça, em que se contam, segundo fidedignas informações particulares, um dos maiores exibidores da capital, uma importante firma distribuidora e uma grande casa editora de discos”⁹⁸¹. As restantes acções foram postas à venda de acordo com dois artigos legais que esclarecem as obrigações e regalias dos futuros accionistas. Assim, e transcrevendo,

Artigo 21º - Ninguém poderá desempenhar qualquer cargo ou função nem prestar qualquer serviço remunerado sem possuir, pelo menos, UMA ACÇÃO da Sociedade.”

Artigo 22º:

- a) Os portadores de uma acção terão o direito de visitar as instalações da Sociedade, assistindo a filmagens e recepções no Estúdio, nas condições que forem fixadas.
- b) Os portadores de cinco acções têm direito de assistir à ante-primeira exibição de todos os filmes produzidos e bem assim, em igualdade de condições A PREFERÊNCIA PARA QUAISQUER CONTRATOS INDIVIDUAIS DE EXECUÇÃO ARTÍSTICA OU PRESTAÇÃO DE SERVIÇOS.
- c) Os accionistas subscritores das primeiras 20.000 acções consideram-se FUNDADORES e terão, além dos direitos mencionados nas alíneas anteriores, o de PREFERÊNCIA, em igualdade de circunstâncias, PARA A CELEBRAÇÃO DE QUAISQUER CONTRATOS NECESSÁRIOS PARA A EXPLORAÇÃO INDUSTRIAL OU COMERCIAL DA SOCIEDADE.⁹⁸²

Haveria assim uma envolvimento directa dos espectadores na produção do filme, na construção da indústria cinematográfica portuguesa, nos seus desenvolvimentos. Mais do que isso, como acima se cita, no “progresso da Nação”⁹⁸³. Leitão de Barros, segundo o cinéfilo e crítico Luís de Pina, chegou a vender pessoalmente 1200 destas acções⁹⁸⁴. A campanha foi além fronteiras, chegando a haver, por exemplo, em Angola, uma movimentação para a compra de acções, organizada pelo *Jornal de Notícias* de Luanda e a *Ilustração Colonial*, que passou por um espectáculo para angariar fundos⁹⁸⁵. No entanto, seria a recém-formada franco-germânica *Tobis Klangfilm* quem compraria uma boa parte das acções.

⁹⁸¹ *Imagem*, n.º 55, Lisboa, 4 de Abril de 1932, página 5.

⁹⁸² *Imagem*, n.º 55, Lisboa, 4 de Abril de 1932, página 5. Reproduzido em fac-símile em Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português (1896-1949)*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1983, página 306.

⁹⁸³ António Fonseca, carta datada de 3 de Junho de 1932 in Avelino de Almeida, «O Êxito da Subscrição Pública» in *Cinéfilo*, n.º 199, 11 de Junho de 1932, página 3.

⁹⁸⁴ Pina, Luís de, *História do Cinema Português*, Lisboa, Publicações Europa-América, página 74.

⁹⁸⁵ «Angola perante a criação da Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klang Film» in *Cinéfilo*, n.º 210, Lisboa, 27 de Agosto de 1932.

A Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm Portuguesa

Voltando atrás, aquando da preparação do relatório foram contactadas várias empresas para o pedido de orçamento com vista à possível edificação de um estúdio. Receberam-se os relatórios-projectos da referida Tobis Klangfilm assim como das norte-americanas Western Electric e da Radio Corporation, como relata M. Félix Ribeiro⁹⁸⁶, e quando se decide realmente construir o estúdio foram ainda contactadas a R.C.A. e a General Electric. No entanto, sendo a Tobis Klangfilm uma das principais accionistas e, por isso, com poder decisão, seria ela própria a escolha final⁹⁸⁷. A 28 de Maio de 1932, na *Cinéfilo*, “diz-se” “que a grande firma alemã susbcreveu, em dinheiro, para a nova Sociedade com duas mil e quinhentas acções”, “que já foram fechados os contractos entre a Sociedade de Filmes Sonoros Portugueses e a Klangfilm-Tobis para o fornecimento do material sonoro” e que a adaptação do estúdio seria feita pelo engenheiro alemão dr. Schultz. Comunicava-se também que o engenheiro Hassin, “director da AEG em Portugal, representante da Klangfilm-Tobis” passaria a ter um lugar no Conselho de Administração⁹⁸⁸. No dia seguinte, 29 de Maio de 1932, n’*O Notícias Ilustrado* é anunciado o futuro estúdio⁹⁸⁹ e a alteração do nome da empresa inicial para Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm⁹⁹⁰.

É na rubrica “Cine Cine” d’*O Notícias Ilustrado* de 12 de Junho que, finalmente, se começa a falar, de uma forma concreta, sobre a construção do estúdio na Quinta das Conchas, ao Lumiar, dando conta da vinda de técnicos estrangeiros para esse propósito⁹⁹¹. Em Setembro desse ano de 1932 são reproduzidos os ante-projectos do

⁹⁸⁶ Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português (1896-1949)*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1983, página 278.

⁹⁸⁷ Numa carta datada de 20 de Julho 1933 dirigida a Artur Vítor Lopes, “um homem que, sendo autor e tradutor de peças teatrais (...) se passou a interessar acentuadamente pelas coisas de cinema”, tal como descreve M. Félix Ribeiro, envolvido na Sociedade Portuguesa de Superfilmes, são explicitada as razões da escolha da empresa alemã, mesmo quando, e isto segundo o autor da carta, “alguns dos membros da nova sociedade davam preferência a uma marca americana”. Atentemos, por isso, ao ponto explicativo da opção: “é certo que foi o meu Amigo que me apresentou ao Sr. Dr. António da Fonseca. Quando falei a primeira vez com este Senhor Dr., ele expôs-me que uma casa americana tinha tido em princípio a preferência para o fornecimento da aparelhagem em igualdade de condições e informou-me que só via probabilidade para a Klangfilm-Tobis se esta aceitasse uma participação no capital da nova Sociedade Portuguesa.” in Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português (1896-1949)*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1983, página 304.

⁹⁸⁸ «Diz-se...» in *Cinéfilo*, n.º 197, Lisboa, 28 de Maio de 1932.

⁹⁸⁹ «Um Studio em Lisboa ou a Oficina da Tortura e da Glória» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 207, Lisboa, 29 de Maio de 1932.

⁹⁹⁰ Lia-se n’*O Notícias Ilustrado*: “Está constituída a Tobis Portuguesa que vai construir um estúdio de cinema sonoro em Lisboa” “Um organismo – a Companhia de Filmes Sonoros Portugueses Tobis Klangfilm – a que preside o sr.dr.António da Fonseca, nosso ex-ministro em Paris e figura do maior relevo na sociedade portuguesa, acaba de fazer as suas escrituras em entendimento com a Tobis Klangfilm, de Berlim, entendimento do qual advirão as maiores vantagens para a produção nacional”. Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 208, Lisboa, 5 de Junho de 1932. Na foto que ilustra o artigo pode ver-se dr. Ricardo Jorge, Dr. Von Brench, Dr. Schultz, Engenheiro Hassin, Dr. António da Fonseca, J. Leitão de Barros, Jean Ricaud e João Ortigão Ramos. No número seguinte é reconhecido publicamente o “esforço, a perseverança e diligência de Leitão de Barros e dr. António da Fonseca”, e é referenciado, mais uma vez, o contracto numa dupla página gráfica com uma montagem que incorpora publicidade onde se podia ler «se quiser ver e ouvir em português ‘gosto tanto de ti!’ faça-se accionista da *Companhia de Filmes Sonoros Portugueses Tobis Klangfilm*» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 209, Lisboa, 12 de Junho de 1932. Sobre este assunto ver ainda Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português (1896-1949)*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1983, página 304 e 305.

⁹⁹¹ Isto levanta polémica, ao ponto de o autor, que assina apenas com M., afirmar que “nós portugueses podemos impor, sozinhos, a nossa cinematografia, sem necessitar de encenadores estrangeiros. A aprendizagem de electricistas, técnicos de som e laboratório

técnico e director dos estúdios da *Tobisem* Epinay, A.Richard⁹⁹², e Cottinelli Telmo para os estúdios⁹⁹³ e em Dezembro na capa d'*O Notícias Ilustrado* com o duplo título “A Sinfonia do Cimento Armado” e “Sonho! Sim, mas talvez não! Ergue-se no Lumiar o nosso primeiro Estúdio de Cinema!” confirmava-se a concretização⁹⁹⁴. No interior da revista era publicado um artigo visual e gráfico, com fotografias quer dos seus trabalhadores, do material assim como dos projectos e também do seu construtor, Diamantino Tojal, do já referido arquitecto Cottinelli Telmo e do engenheiro S.Gouveia⁹⁹⁵.

Dois meses depois, em Fevereiro de 1933, a mesma anunciava que “está quase pronto o Estúdio Cinematográfico do Lumiar e chegam a Portugal dentro de semanas os *camions* de tomada sons”⁹⁹⁶ e que “os srs. engenheiros Carlos Santos e Paulo Brito Aranha, regressaram já de Berlim onde ultimaram as aquisições e os estudos das modernas aparelhagens do Estúdio”⁹⁹⁷. Na semana seguinte dedicam uma página aos “*camions* da Companhia Portuguesa de Filmes, que vêm a caminho de Lisboa” e que “produziram sensação em Paris”⁹⁹⁸. Esse artigo considerava que esses camiões tinham “vindo executando uma viagem de propaganda através da Europa, pois a casa produtora categorizava-os como sendo uma maravilha de mecânica e a última palavra no que respeita a aparelhagem cinematográfica”⁹⁹⁹. No entender de Leitão de Barros, o som “é a grande forma cultural de expansão, é o sintoma de vitalidade e de nível intelectual duma nação”¹⁰⁰⁰ e duas semanas depois, na capa, anunciava-se numa oblíqua quase vertiginosa, “um sonho verdadeiro! Cinema Português!”. Tinham chegado a Lisboa “os aparelhos que poderão levar aos quatro cantos da terra a língua portuguesa...que

está certo. E a de encenação, ou seja, quasi ‘a arte de ser artista’, também estaria certo se ela se pudesse leccionar.” *O Notícias Ilustrado*, Ano V, Série II, n.º 209, Lisboa, 12 de Junho de 1932

⁹⁹² *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 223, Lisboa, 18 de Setembro de 1932; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 225, Lisboa, 1 de Outubro de 1932.

⁹⁹³ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 223, Lisboa, 18 de Setembro de 1932. Ver ainda Martins, João Paulo Rosário, *Cottinelli Telmo: 1897-1948: a obra do arquitecto* (Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciaoli de Brito), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 1995, Volume II, páginas 66 e 67.

⁹⁹⁴ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 236, Lisboa, 18 de Dezembro de 1932, capa.

⁹⁹⁵ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 236, Lisboa, 18 de Dezembro de 1932, páginas 4 e 5.

⁹⁹⁶ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 240, Lisboa, 26 de Fevereiro de 1933.

⁹⁹⁷ Segundo fotografias da época a edificação começa a 18 de Setembro de 1932 e a 23 de Fevereiro de 1933 o edifício está quase completo. Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 240, Lisboa, 26 de Fevereiro de 1933.

⁹⁹⁸ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 241, Lisboa, 5 de Março de 1933, página 9.

⁹⁹⁹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 241, Lisboa, 5 de Março de 1933, página 9. A revista aproveitava ainda para sublinhar que “esses aparelhos, que valem mais de um milhar de contos, foram estudados e fabricados especialmente para Portugal” e que estes “figuram nos catálogos internacionais de todo o mundo como aparelhos excepcionais, com aperfeiçoamentos introduzidos pela primeira vez pelos inventores do cinema sonoro, e a categoria que lhes dão é máxima” in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 236, Lisboa, 18 de Dezembro de 1932, páginas 4 e 5. Este artigo reproduzia ainda a primeira página da revista francesa *Cinematographie Française*, de 25 de Fevereiro de 1933, onde fotografias dos camiões eram reproduzidas e acompanhadas por um artigo.

¹⁰⁰⁰ Leitão de Barros, «Cinema Português» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 262, Lisboa, 18 de Junho de 1933, página 18

poderão reunir os portugueses dispersos no mundo e avivar-lhes o culto da pátria!”¹⁰⁰¹. Semanas depois, a 6 de Abril de 1933, mesmo estando o estúdio maior ainda incompleto, “inútil”¹⁰⁰² como diriam na imprensa e mesmo tendo sido abortado o projecto da escola subjacente¹⁰⁰³, foi feita a primeira inauguração das “construções aproveitadas ou improvisadas” da Tobis Portuguesa.

Do Estado e do Cinema: promessas

Depois d’A Severa o cinema português volta a ser um dos assuntos do dia nas mais diversas publicações periódicas¹⁰⁰⁴. É nesta altura, e para acompanhar estes desenvolvimentos, que Leitão de Barros escreve dois artigos para *O Notícias Ilustrado* intitulados «O Problema da Produção Cinematográfica Portuguesa»¹⁰⁰⁵ onde questiona os desenvolvimentos e rumos a tomar depois de finalizada a construção do Estúdio, que filmes se deveriam realizar e onde se deveriam ir buscar argumentos e actores¹⁰⁰⁶.

Idealismos e incoerências à parte, assistia-se e vivia-se com optimismo estes desenvolvimentos e novidades, às quais o novo regime e o Secretariado de Propaganda Nacional com aparentes intenções de apoio acrescentavam alguma segurança. A atrás referida comissão para estudo de cinema sonoro mostrava, pela primeira vez, um envolvimento sério e pensado da parte do Estado num assunto relacionado com o cinema. Até aí, acrescente-se, só se tinha pronunciado sobre taxas e leis que em pouco, ou nada, visavam o seu desenvolvimento. Além disso, pouco depois da primeira

¹⁰⁰¹ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 249, Lisboa, 19 de Março de 1933, capa. No interior são publicadas fotos dos camiões assim como técnicos alemães que vieram instalar o material. No artigo que acompanhavam podia ler-se: “é justo lembrar que foi o nosso amigo sr. João Ortigão Ramos o primeiro português que, por sua iniciativa própria, foi ao estrangeiro estudar o assunto e que foi sobre os seus relatórios de viagem que assentaram todos os trabalhos de organização da Tobis Portuguesa. É ainda justo referir que foi a Imagem o primeiro jornal que defendeu a criação do Estudio Nacional (...) O Notícias Ilustrado acompanhou também, sempre, essa ideia, com particular carinho e entusiasmo – por considerá-la útil a Portugal” *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 249, Lisboa, 19 de Março de 1933, página 11.

¹⁰⁰² Fernanda, «A Inauguração do Estúdio da Tobis» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 324, Lisboa, 26 de Agosto de 1934, página 9.

¹⁰⁰³ Além de um estúdio de filmagem foi planeada uma escola que funcionaria em paralelo. N.º *O Notícias Ilustrado*, Leitão de Barros, anuncia este seu projecto, dando conta da sua visão global do cinema, como arte e indústria. Citando-o: “a revista Imagem, (...) com a Tobis Portuguesa, vai criar um curso de cultura cinematográfica (...) um curso regular de futuros artistas de cinema, em moldes práticos e simplificados – que serão a estudar num futuro acordo – e que poderia funcionar, dada a simpatia e o apoio que a Tobis Portuguesa lhe prometeu, nos próprios estúdios do Lumiar, com horários e programas e corpo docente de forma a inspirar confiança, seriedade e eficácia no empreendimento. Independente de quaisquer cadeiras oficiais que mais tarde o Estado queira criar, este Curso da Imagem será o primeiro passo dado no sentido da interpretação consciente, o primeiro passo para a criação desse ‘humanismo’, que não existe no Teatro – nem no estrangeiro – e que Chianca de Garcia, com clara visão, reclamava como condição primordial a conseguir dos nossos artistas de cinema”. Embora as inscrições tenham chegado a abrir o projecto não se concretizou. Ver Leitão de Barros, «A Revista Imagem, de acordo com o nosso jornal e com a Tobis Portuguesa, vai criar um curso de cultura cinematográfica» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 225, Lisboa, 2 de Outubro de 1932.

¹⁰⁰⁴ A título de exemplo, ver *Notícias Ilustrado*, inquérito sobre “O que vai ser o Cinema Português?” à qual respondem “altas individualidades”, como de Júlio Dantas, Ferreira de Castro, Balbino Rego, Sousa Lopes, Raul Lino, Rocha Martins, Virgínia Vitorino, José de Figueiredo e Erico Braga in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 210, Lisboa, 19 de Junho de 1932.

¹⁰⁰⁵ *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 239, Lisboa, 8 de Janeiro de 1933, página 9; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 240, Lisboa, 15 de Janeiro de 1933, página 17.

¹⁰⁰⁶ Foi, inclusivamente, aberto nas páginas da referida revista um inquérito ao leitor sobre “que querem vocês que se faça?”, incentivando-os a enviar opiniões e a escolher entre os géneros cinematográficos então em voga – o amoroso, histórico, social, cómico, dramático, policial, musical, de guerra ou regional. Ver *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 232, Lisboa, 20 de Novembro de 1932.

inaguração do estúdio, a 14 de Agosto de 1933, entra em vigor uma das propostas apresentadas ao Governo no relatório anteriormente mencionado, onde, por decreto-lei, se tornava a Tobis Portuguesa isenta, durante cinco anos, “do pagamento das contribuições predial e industrial e bem assim dos direitos de importação de maquinismos, aparelhos e materiais necessários ao estabelecimento e exercício da sua indústria”¹⁰⁰⁷. Finalmente, parecia ser possível constituir uma indústria cinematográfica em Portugal e que esta teria o apoio necessário do regime para o seu desenvolvimento.

Durante alguns meses acreditou-se que sim mas logo percebeu-se que não. De facto, daí em diante raramente o Estado Novo envolver-se-á nestas questões – excepção feita a algumas acções de António Ferro embora a instituição de um prémio cinematográfico não seja uma medida com grandes consequências - e, como tal, esta arte e indústria, dispendiosa por natureza, ao longo das décadas seguintes, apenas sobreviverá, e com dificuldades, graças à paixão e dedicação de um punhado de realizadores. A *Severa*, como poucos perceberam na altura foi o esforço de um único homem, auxiliado por uma equipa de amadores e crentes e uma forte máquina publicitária por trás e poucos, ou ninguém, teria meios e bagagem para repetir tal façanha. Como tal, passado pouco mais de um ano começaram a haver desentendimentos com a nova administração e quase que se assistiu ao desmoronamento das estruturas da empresa¹⁰⁰⁸. Uma má gestão e o facto de que além d’*ACanção de Lisboa*(1933) e *Gado Bravo* (1934) mais nenhum filme foi rodado nesses estúdios levou a que se suplicasse nas páginas da *Cinéfilo* que os usassem. Os filmes de curta-metragem que a princípio se negaram a produzir tornaram-se uma possibilidade, além disso propuseram-se a aceitar publicidade assim como a fazer trabalhos por conta própria para vender para outros países.

Durante o ano de 1934 a Tobis tenta ainda ligar-se ao Secretariado de Propaganda Nacional, propondo filmar eventos e outros acontecimentos - falou-se, por exemplo, na possibilidade de filmar as Festas da Cidade¹⁰⁰⁹-, uma vez que «sem a colaboração moral e material desse Secretariado a nossa acção, n’esse capítulo, torna-se “impossível”»¹⁰¹⁰. Já anteriormente se tinha tentado, para “retribuir o auxílio prestado

¹⁰⁰⁷ Reprodução do decreto-lei in Alves Costa, «À Margem do Decreto-Lei n.º 22966» in *Movimento*, n.º 5, Porto, 1 de Setembro de 1933.

¹⁰⁰⁸ Tal como referido in «A Tobis Portuguesa e as Possibilidades da Cinematografia Nacional» in *Cinéfilo*, n.º 298, Lisboa, 5 de Maio de 1934, página 8. este desentendimento era do domínio público não sendo especificado o que realmente aconteceu.

¹⁰⁰⁹ *Cinéfilo*, n.º 298, Lisboa, 5 de Maio de 1934.

¹⁰¹⁰ Carta de 7 de Julho de 1934, assinada por Cottinelli Telmo e A. Campos Figueira (administrador delegado) e datada de 7 de Maio de 1934. Consultada em A.N.T.T., Código de referência, PT/TT/SNI-RCP/B/10/30, Cota actual Secretariado Nacional de Informação, cx. 1705, Pasta Tobis Portuguesa (1934-1935). Através da correspondência recebida no S.P.N. percebe-se que há

pelo Estado à Tobis Portuguesa – entrar no campo do registo da actualidade portuguesa – [mas] o resultado foi sempre desastroso do ponto de vista comercial”. Cottinelli Telmo e A. Campos Figueira, em carta dirigida ao S.P.N., deixavam claro que “aos exibidores e distribuidores não interessa – para a constituição dos seus programas – senão fitas de grande metragem e de ‘acção’ (...) um espectáculo constituído só por fitas de actualidades e documentários pode ser considerado espectáculo noutros países, mas não no nosso”¹⁰¹¹. Continuando a discorrer sobre o assunto e usando como argumentos dados concretos, explicavam como “ao passo que *A Canção de Lisboa* deve dar qualquer coisa como 30% de lucro líquido, a *Parada do 28 de Maio* e outras fitas pequenas deram um prejuízo quase total (...) uma fita de 300 metros não pode dar em Portugal, bem explorada, mais de quatro a cinco contos e, no entanto, custa-nos cerca de quinze”. Referem ainda que é difícil colocar um filme no mercado estrangeiro, mas que talvez o Secretariado consiga. Resumem, “numa palavra – só é possível a produção de fitas de actualidades ou documentários, para não falar de produção cinematográfica em geral, com o auxílio do Estado, como aliás se verifica em toda a parte do mundo”. Querendo encerrar a carta com uma nota positiva, que servisse como alento para dar continuidade ao projecto iniciado, apresentaram uma proposta de dez filmes subsidiados e incluíram uma ideia de um argumento do que poderia ser um filme de longa-metragem de propaganda¹⁰¹². Algumas destas ideias foram aceites, outras não, fizeram-se até algumas encomendas à Tobis mas as relações não se desenvolveram da melhor forma. Os atrasos nos pagamentos da parte do S.P.N. foram recorrentes, chegando os encarregados da administração do estúdio a pedir a António Ferro que tomasse o assunto em mãos porque “à pobre Tobis (...) se os amigos lhe tiram o carinho, morre de frio”, constantando que “o que é preciso é o dinheiro prometido. A pobre não prometas!”, suplicavam¹⁰¹³. Leitão de Barros que cedo se afastou da empresa teria então de voltar para salvá-la.

2.2. Popular, Pitoresco, Português

concorrência da parte da Lisboa Film, como de resto haverá entre as casas importadoras de material cine e fonográfico, para conseguir a parceira com o S.P.N.

¹⁰¹¹ Carta de 7 de Julho de 1934, assinada por Cottinelli Telmo e A. Campos Figueira (administrador delegado) e datada de 7 de Maio de 1934. Consultada em A.N.T.T., Código de referência, PT/TT/SNI-RCP/B/10/30, Cota actual Secretariado Nacional de Informação, cx. 1705, Pasta Tobis Portuguesa (1934-1935).

¹⁰¹² Carta de 7 de Julho de 1934, assinada por Cottinelli Telmo e A. Campos Figueira (administrador delegado) e datada de 7 de Maio de 1934. Consultada em A.N.T.T., Código de referência, PT/TT/SNI-RCP/B/10/30, Cota actual Secretariado Nacional de Informação, cx. 1705, Pasta Tobis Portuguesa (1934-1935).

¹⁰¹³ Carta não datada e de assinatura ilegível escrita a propósito do filme *Festa da Cidade* de 1934. Consultada em A.N.T.T., Código de referência, PT/TT/SNI-RCP/B/10/30, Cota actual Secretariado Nacional de Informação, cx. 1705, Pasta Tobis Portuguesa (1934-1935). Ver ainda as cartas datadas de 29 de Janeiro de 1935 e de 13 de Março de 1935.

2.2.1. As Pupilas do Senhor Reitor(1935)

Céu, mar, terra, mulheres, canções
– não há no mundo como o nosso Portugal
Albino Forjaz Sampaio¹⁰¹⁴

Com a Tobis Portuguesa quase falida, após um interregno de três anos, Leitão de Barros volta ao cinema para ajudar a salvar a empresa. Embora, por essa altura, tivesse outros interesses e objectivos cinematográficos, o realizador decide adaptar um clássico da literatura portuguesa, *As Pupilas do Senhor Reitor* (1866) de Júlio Dinis (1839-1871), para aí ocupar-se das questões que lhe importavam¹⁰¹⁵. Trabalhando “o sentido e a unidade da pátria”¹⁰¹⁶, como o próprio resumiu os seus objectivos, através de imagens síntese, como só um estúdio equipado podia permitir, estilizou o povo e o popular tornando-o folclórico, ergueu uma aldeia em consonância com a ideologia que o regime procurava impor. Montadas as imagens mitificadas do país, do povo e do seu passado, satisfazia-se assim o gosto oitocentista, bucólico e nostálgico do espectador, que se revia naquela possível materialização visual da “alma” e da “raça portuguesa”.

Por um Cinema Educativo

Não sendo esta adaptação a ideia inicial de Leitão de Barros – em termos de ficção *A Balada de Coimbra* e *A Varanda dos Rouxinóis* estavam à frente – houveram, no entanto, dois factores que influenciaram essa escolha que são importantes referir uma vez que são fulcrais para perceber não só a sua opção mas também todo o desenvolvimento do cinema em Portugal durante as décadas seguintes.

O primeiro factor a pesar na decisão foi o facto de, aquando das suas viagens pela Europa, o realizador ter constatado a importância, ou necessidade, de um filme de fundo dito “português” entendendo por isso um cinema com «um estilo próprio, tomando para base, a sua paisagem, o seu “folclore”, a sensibilidade e visão dos seus artistas»¹⁰¹⁷. Embora o públicogeral não o soubesse, a principal preocupação de Leitão de

¹⁰¹⁴ Versos de *Porque me Orgulho de ser Português* de Albino Forjaz Sampaio ,

¹⁰¹⁵ Este não era o plano inicial de Leitão de Barros. Em 1933 ele arranca com a ideia de uma longa-metragem, uma “comédia satírica” intitulada *A Balada de Coimbra*, cuja história “se desenrola em 1904, a última época em que se verificou em Coimbra, completamente, a tradição e espírito académicos” in Fernando Barros, «Leitão de Barros vai realizar *A Balada de Coimbra*» in *Movimento*, n.º 10, Porto, 15 de Novembro de 1933. Ver ainda *Cinéfilo*, n.º 273, Lisboa, 10 de Novembro de 1933 e *Cinéfilo*, n.º 275, Lisboa, 25 de Novembro de 1933. Em entrevista à revista *Movimento* esclarece que a escolha d’*As Pupilas do Senhor Reitor* deveu-se à Tobis, uma vez que ele apresentou essas duas possibilidades de acordo com Armando Vieira Pinto, «Diga Leitão de Barros» in *Movimento*, n.º 25, Porto, 25 de Junho de 1934.

¹⁰¹⁶ Ver J.E.N., Livro 1, 216, proc. 1050, consultado no arquivo do Instituto Camões (Lisboa).

¹⁰¹⁷ Fernando Frago, «Leitão de Barros fala das “Pupilas do Senhor Reitor” e dos intérpretes do seu novo filme» in *Cinéfilo*, n.º 308, Lisboa, 14 de Julho de 1934, página 7.

Barros nestes anos era a de conceber um cinema educativo. Nesse sentido, realizou várias viagens de estudo a outros países, visitando tanto estúdios como estabelecimentos de ensino para ver em primeira mão os desenvolvimentos e possibilidades. Sendo na altura professor e tendo requerido vários pedidos de equiparação a bolseiro à Junta de Educação Nacional para fazer essas viagens, a 5 de Setembro de 1934 entrega um extenso relatório onde, entre críticas e propostas, apresenta um projecto de lei que visava o desenvolvimento e protecção do cinema não só como indústria mas também, ou sobretudo, como cultura. Avança aí com a ideia de uma cinemateca em Lisboa, Coimbra e Porto, sendo que estas deveriam trabalhar directamente com os liceus; sugeria a criação de uma cadeira de cultura cinematográfica no Conservatório Nacional; e propunha o uso de filmes como forma de leccionar. Nesse caso, e delineando o programa, por exemplo, para o 1º ciclo reservava a exibição de curtas-metragens, de 300 metros, que visassem “o conhecimento da terra portuguesa; (...) o conhecimento das características das paisagens, costumes e tipos das regiões do país (cultura, plantação, minas, explorações industriais, etc)” e aquilo que sintetiza como “o Rio, o Vale, a Montanha, a Ilha, a Península”¹⁰¹⁸. Estas ideias, no entanto, não tiveram qualquer apoio ou sequer demonstração de interesse da parte do regime, antes pelo contrário¹⁰¹⁹, por isso, quando o realizador decide fazer um filme escolhe um enredo que permite incorporar o folclore e outros dos seus interesses na acção. Dava assim início ao seu projecto de construção de um nacionalismo cinematográfico que, a par deste género folclórico, iria encontrar um complemento nos seus filmes históricos.

O segundo factor, também associado a uma portugalidade, deveu-se a motivos económicos. A *Canção de Lisboa* provou que certos elementos representativos do que então se entendia, mesmo se vagamente, como português, por serem de fácil identificação, geravam uma empatia com o espectador e, como tal, poderiam ser uma opção rentável. Nesse sentido a adaptação d’*As Pupilas do Senhor Reitor* de Júlio Dinis logo à partida faria mover os leitores ao cinema, embora o realizador pensasse num público-alvo mais vasto uma vez que, como constata em entrevista, “o assunto presta-se. Possui, sobretudo, esta grande qualidade: não é o espectáculo de uma cidade nem de

¹⁰¹⁸Ver J.E.N., Livro 1, 216, proc. 1050, consultado no arquivo do Instituto Camões (Lisboa).

¹⁰¹⁹Veja-se, nesse sentido, os pedidos de equiparação a bolseiro e licenças sem vencimento que Leitão de Barros pede nestes anos, para “aperfeiçoar e completar os estudos que iniciou”, sempre por conta própria. E como, por exemplo, numa carta à Junta de Educação Nacional o Director Geral do Ensino Secundário deixa claro que não concorda com uma das prorrogações de equiparação a bolseiro e que “esse professor ou deve regressar ao serviço; ou deixar o lugar”. Ver J.E.N., Livro 1, 216, proc. 1050, consultado no arquivo do Instituto Camões, Lisboa. Em 1935 quando requer uma equiparação para ir a Londres estudar o cinema escolar educativo o Secretario Geral da Junta de Educação Nacional afirma que essa ida “acarreta prejuízo irremediável para o ensino”. Ver J.E.N., Livro 2, fls. 25, 1592, carta datada de 20 de Fevereiro de 1935. Leitão de Barros acaba por conseguir uma resposta positiva.

uma região. É um espectáculo nitidamente de hoje, no sentido de possuir um interesse que não se dirige a uma ou outra camada, mas a todas as camadas”¹⁰²⁰. Queria-se fazer chegar o filme “a todo o mundo onde se encontra um português”¹⁰²¹.

As Pupilas do Senhor Reitor, o filme

Com produção a cargo da *Tobis Portuguesa*, com Chianca de Garcia como o responsável directo por esta, Leitão de Barros contou com Jorge Brum do Canto como assistente de realização, que também dirigiu algumas sequências aquando da ausência do realizador, e com o redactor da *Cinéfilo* Augusto Fraga, como 2º assistente. Na câmara estiveram o alemão Heinrich Gartner (1895-1962) e Salazar Diniz e a fotografia de cena foi da responsabilidade de João Martins, colaborador fotográfico d’*O Notícias Ilustrado* aqui na sua estreia cinematográfica¹⁰²². A montagem, feita nos estúdios da vizinha *Lisboa Filme*¹⁰²³, esteve a cargo de Mme. Nelissen, “uma das melhores técnicas francesas”, com Augusto Fraga como assistente e com o auxílio e sob a direcção de Leitão de Barros¹⁰²⁴.

Como actores o filme contou com (personagem interpretada entre parêntesis)¹⁰²⁵: António Silva (João da Esquina), Lino Ferreira (João Semana), Augusto Costa (Barbeiro), Emília de Oliveira (Sra. Teresa), Joaquim Almada (Reitor), Oliveira Martins (Pedro), Perpétua dos Santos (Ti’Zefa), Maria Castelar (Francisquinha), Paiva Raposo (Daniel), Maria Paula (Clara), Maria Matos (Sra. Joana), Leonor d’Eça (Margarida), Carlos de Oliveira (José das Dornas), Regina Montenegro, Teresa Taveira, Vital dos Santos, Juvenal de Araújo, Baltazar de Azevedo e centenas de figurantes entre os quais se encontra a filha do realizador.

O filme, com a duração de 102 minutos, foi rodado entre o Minho, Douro, Coimbra e o recém-reinaugurado estúdio da Tobis Portuguesa entre Julho e Outubro de 1934¹⁰²⁶. Seis meses depois, a 1 de Abril de 1935, *As Pupilas do Senhor Reitor* estreia

¹⁰²⁰ Armando Vieira Pinto, «Diga Leitão de Barros» in *Movimento*, n.º 25, Porto, 25 de Junho de 1934. Acrescente-se aqui que em 1925 Maurice Mariaud filma o que seria a primeira versão cinematográfica do livro. Curiosamente seria rodado no mesmo local que a versão de Leitão de Barros, no Lumiar. Em 1960 Perdigão Queirogafaz mais uma adaptação do livro de Júlio Dinis.

¹⁰²¹ Ver J.E.N., Livro 1, 216, proc. 1050, consultado no arquivo do Instituto Camões (Lisboa).

¹⁰²² Parte do seu trabalho foi publicado n’*O Notícias Ilustrado* como vimos no Capítulo I. Sobre o trabalho de João Martins ver Baptista, Maria Emília Moreira Tavares Samora, *João Martins (1898-1972) : imagens de um tempo “descritivo desolador”* (Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciauli de Brito), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2000. Ver ainda a posterior edição comercial Tavares, Emília, *João Martins – Imagens de um tempo descritivo desolador*, Porto, Mimesis, 2001.

¹⁰²³ *Cinéfilo*, n.º 323, Lisboa, 27 de Outubro de 1934.

¹⁰²⁴ *Cinéfilo*, n.º 327, Lisboa, 24 de Novembro de 1934.

¹⁰²⁵ Levantamento apoiado na obra Matos-Cruz, José, *O Cais do Olhar – O Cinema Português de Longa Metragem e Ficção Muda*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1999, páginas 52 e 53.

¹⁰²⁶ Fernando Fragoso, «Leitão de Barros fala das “Pupilas do Senhor Reitor” e dos intérpretes do seu novo filme» in *Cinéfilo*, n.º 308, Lisboa, 14 de Julho de 1934, página 6. A segunda inauguração oficial da Tobis, finalmente finalizada, deu-se a 17 de Agosto de

no Tivoli, em Lisboa, com a devida gala¹⁰²⁷. Com distribuição da Filmes Albuquerque, o filme posteriormente percorre Portugal, estreando também no Brasil a 22 de Abril de 1935, com êxito e pompa semelhante, esgotando o Cine Alhambra, no Rio de Janeiro, durante seis semanas consecutivas¹⁰²⁸. O filme foi ainda exibido na *Quinzena Portuguesa* da Exposição Internacional de Genebra, em Outubro 1935, como veremos mais adiante, seguindo depois para França, Tanger, Luanda, Lourenço Marques, Cabo Verde e Índia¹⁰²⁹.

As Pupilas do Senhor Reitor, o livro

Como já foi mencionado, este novo filme de Leitão de Barros consistia numa adaptação do livro de Júlio Dinis, ao que se deve acrescentar agora que foi uma adaptação de uma edição específica, a ilustrada com aquarelas do sogro do realizador, Alfredo Roque Gameiro (1864-1935)¹⁰³⁰. Como tal é necessário atender a essa dupla dimensão da obra.

Começando pelo texto, como as publicações e o próprio realizador fizeram de questão referir, escolheu-se ignorar o romance, “incompreensível para a sensibilidade actual”¹⁰³¹ e tentando não perder “o seu perfume romântico, sem alterar a psicologia das figuras, nem o quadro em que vivem”, imaginou-se como se “contada por um velhinho de noventa anos” de modo a que se pudesse “erguer em imagens, para a contar à gente de hoje”¹⁰³². No entanto, tendo o texto de Júlio Dinis, como os jornalistas informados de então fizeram questão de frisar, um carácter “delicado, mas frouxo de interesse”¹⁰³³, desenhado “em meias tintas, sem tons agrestes (...) num todo de equilíbrio sereno, fundamente português, dum lirismo suave, que não toca a pieguice e dum gracioso humor, popular, saborosamente nacional”¹⁰³⁴, o que resultou dessa transposição e actualização para o meio cinematográfico, em termos de enredo, foi um prolongamento

1935 segundo Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português (1896-1949)*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1983, página 341. Leitão de Barros já tinha começado a filmar nessa altura.

¹⁰²⁷ Lia-se na imprensa “Centenas de curiosos, sob a luz violenta dos projectores, como nas estreias celebres de Hollywood, assistiam à chegada dos convidados, que eram filmados por uma nuvem de cameramen e fotógrafos. Lá em cima, a cúpula do Tivoli, ardia com uma tiara bizantina cravejada de diamantes. Grandes cartazes, de belo teatro cenográfico, violentos e excitantes de cor, decoravam a frontaria do cinema em festa, verdadeiro palácio da ilusão” A.P. in *Diário de Lisboa*, n.º 4443, Lisboa, 2 de Abril de 1935.

¹⁰²⁸ «As Pupilas do Senhor Reitor no Brasil» in *Cinéfilo*, n.º 365, Lisboa, 17 de Agosto de 1935.

¹⁰²⁹ França a 29 de Novembro de 1935; Tânger a 9 de Janeiro de 1936; Luanda a 2 de Setembro de 1936; Lourenço Marques a 5 de Novembro de 1936; Cabo Verde a 12 de Novembro de 1937; Índia a 21 de Agosto de 1937. Conforme consultado em A.N.T.T., Secretariado Nacional de Informação, IGAC, liv. 888.

¹⁰³⁰ Dinis, Júlio, *As pupilas do senhor reitor: Chronica da aldeia*. Grande edição de luxo com ilustrações de Roque Gameiro, Lisboa, A Editora, s/d.

¹⁰³¹ «Diga Leitão de Barros» in *Movimento*, n.º 25, Porto, 25 de Junho de 1934.

¹⁰³² Fernando Frago, «Leitão de Barros fala das “Pupilas do Senhor Reitor” e dos intérpretes do seu novo filme» in *Cinéfilo*, n.º 308, Lisboa, 14 de Julho de 1934.

¹⁰³³ António Lopes Ribeiro in *Bandarra*, n.º 4, Lisboa, 6 de Abril de 1935.

¹⁰³⁴ Fernando Frago, «Leitão de Barros fala das “Pupilas do Senhor Reitor” e dos intérpretes do seu novo filme» in *Cinéfilo*, n.º 308, Lisboa, 14 de Julho de 1934.

da passividade e brandura do livro. Tornado imagem e anulados os leves contrastes, antagonismos e dualidades que o livro continha e que até poderiam de alguma forma dar dinâmica ao filme, tudo ficou ainda mais insípido. Tal como descreveu o *Diário de Notícias*, “não assustam as intrigas da freguesia, não assusta a cólera de Pedro, não inquieta o sensualismo mal disfarçado de Daniel (...) mais enunciando do que desencadeando conflitos”¹⁰³⁵. É António Lopes Ribeiro quem, na sua crítica nas páginas do jornal *Bandarra*, melhor descreve a relação com a obra original,

O conflito – ou, antes: os três conflitos paralelos em que se decompõe o romance foram deslocados do seu primitivo campo e alterados na sua importância. A oposição entre o antigo e o moderno (João Semana – Daniel) desapareceu quase por completo. O choque entre a moral do campo e a moral da cidade (Pedro-Daniel) foi atenuado e custa a divisar-se. Quase integro, prevalece apenas o contraste entre a tristeza suave da não amada (Margarida) e a alegria perigosa da muito amada (Clara). Onde Júlio Diniz opôs dois tipos de educação, representativos de duas gerações (mesmo entre as figuras de idades próximas) Leitão de Barros quis ver apenas uma anedota de aldeia, rodeada de episódios subalternos sem relação aparente com o conflito central. Daí resultou que quase todas as figuras perderam importância, incluindo a do Reitor, que no romance é uma espécie de enviado de Deus que tudo arranja e no filme não passa dum santo padre que anda a meter o nariz onde não é chamado, torpedeando amores no momento psicológico.¹⁰³⁶

Mas, para a maioria, isso não era significativo face ao deslumbramento causado pelas imagens de Portugal em movimento. *As Pupilas do Senhor Reitor* mais do que narrar uma história, o que realmente apresentava era todo um país desconhecido, ou quase esquecido, dos muitos que viram o filme. Paisagens, ritos, costumes e hábitos foram construídos, remontados como cenários, coreografias e outras encenações para o filme conforme convinha ao realizador, desenhados, estilizados e orquestrados, em imagens a que a música adicionaria uma profundidade. Como a crítica fez questão de sublinhar, tudo poderia resumir-se numa só palavra: “português”. Ou como diria o realizador “Português, português, português”.

O Eterno Século XIX

Atendendo agora às imagens - como referimos anteriormente esta adaptada obra de Júlio Dinis teve como ponto de partida as ilustrações de Roque Gameiro que

¹⁰³⁵ *Diário de Lisboa*, n.º 4465, Lisboa, 24 de Abril de 1935.

¹⁰³⁶ António Lopes Ribeiro in *Bandarra*, n.º 4, Lisboa, 6 de Abril de 1935, página 3.

decoram a sua edição “monumental” – interessa agora aprofundar a pintura que o realizador pôs em movimento, uma vez que os esquemas pictóricos desta continham esquemas mentais, uma ideologia ou programa político que, como já vimos, coincide em alguns pontos com o do Estado Novo. Apoiando-nos tanto n’*A Arte em Portugal no século XIX* de José-Augusto França (n.1922), como nos *Elementos de História da Arte*, manual escolar concebido por Leitão de Barros e Martins Barata, uma vez que é aí que estão as referências do realizador, redigidas na primeira pessoa¹⁰³⁷. Detenhamo-nos sobre os desenvolvimentos dos géneros da pintura tomados por base para o filme - de paisagem e de costumes – para percebermos o que se transpôs do século XIX para o século XX e de uma tela para a outra.



Fig. 81-83. Barros, Leitão de; Barata, Martins, *Elementos de História da Arte para uso da 4ª e 5ª classes dos Liceus* (3ª edição), Edições Paulo Guedes (Bertrand Irmãos, Lda./ Ocogravura, Lda), Lisboa, 1931.

Começando por dois resumos, um de Leitão de Barros, datado de 1922, e outro de José-Augusto França, datado de 1966, citando este último:

Oromantismo trazia a revelação da paisagem – dos “países” e do “país”. A ideal paisagem italiana tornara-se nacional, na Inglaterra, e cenário mítico na Alemanha; em Portugal, ela seria ocasião de pitoresco e de discreto sentimentalismo. O pitoresco era garantido pelos costumes dum país fechado ao progresso, onde ainda então se viajava de liteira, pelos difíceis caminhos do interior.¹⁰³⁸

Leitão de Barros na sua resenha histórica, tal como redigida para o referido manual escolar, afirma que foi com «Garrett e Herculano, e com a corrente do “romantismo” literário [que] progrediu então entre nós a arte pictórica, e surge Francisco Metrass [1825-1861], que não fugiu à regra de estudar em França e Itália, assim como o Visconde de Meneses [1820-1878]»¹⁰³⁹. Cristino da Silva (pai) (1829-

¹⁰³⁷ França, José Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, Lisboa, Bertrand Editora, 1981, vol.1 e 2. Barros, Leitão de; Barata, Martins, *Elementos de História da Arte para uso da 4ª e 5ª classes dos Liceus* (3ª edição), Edições Paulo Guedes (Bertrand Irmãos, Lda./ Ocogravura, Lda), Lisboa, 1931. O livro foi originalmente publicado em 1922.

¹⁰³⁸ França, José Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, Lisboa, Bertrand Editora, 1981, vol.1, página 254.

¹⁰³⁹ Barros, Leitão de; Barata, Martins, *Elementos de História da Arte para uso da 4ª e 5ª classes dos Liceus* (3ª edição), Edições Paulo Guedes (Bertrand Irmãos, Lda./ Ocogravura, Lda), Lisboa, 1931, página 235.

1877), Miguel Ângelo Lupi (1826-1883) são outras das referências sendo, destacado entre eles, Tomás da Anunciação (1818-1879) que o realizador considera como “talvez o artista que marcou com mais originalidade na plêiade dos pintores dos meados do século XIX” uma vez que deu um “sentido novo” à sua pintura quando “buscou os motivos de realismo campestre, e pintou de preferência a paisagem e os animais”¹⁰⁴⁰. Também para José-Augusto França é este o “criador duma escola de paisagem em Portugal”¹⁰⁴¹, o “pai tranquilo” desta revolução romântica que docemente se processava na pintura nacional”¹⁰⁴². Em termos concretos, tanto para Tomás da Anunciação como para Cristino da Silva, e outros, como refere a historiadora de arte Margarida Acciaiuoli, “a paisagem era um fundo onde se podiam inscrever cenas e costumes”¹⁰⁴³.

A “revolução” na pintura de paisagem seria então, segundo os anteriormente citados, o “temperamento superior de Silva Porto [1850-1893]”¹⁰⁴⁴, embora este, mesmo dando aulas ao ar livre, precisasse de uma viagem pelo país¹⁰⁴⁵, nas palavras de Ramalho Ortigão (1838-1915), porque “o que nos falta é um pintor de costumes e um interpretador da realidade humana”¹⁰⁴⁶. Já antes de Ramalho, Almeida Garrett (1799-1854), como salienta a referida historiadora, incentiva também “os pintores nacionais a pintar as paisagens do país que paralelamente ele descobria nas Viagens pela nossa terra”¹⁰⁴⁷.

É dessa (falta de) relação com o país propriamente dito, com o povo, a sua produção e os seus hábitos, que surge a questão, colocada por Ramalho Ortigão, já em 1882: “Existe ou não existe uma arte original portuguesa?”¹⁰⁴⁸. Pertinentemente, o tido como fundador da História da Arte em Portugal, Joaquim Vasconcelos (1849-1936) retoma-a e aprofunda de forma sistemática em quatro questões: “Poderá criar-se um estilo original português, na arte? Existiu alguma vez esse estilo? E quais os elementos que o caracterizavam? Poderá esperar-se esse estilo no futuro?”¹⁰⁴⁹. É o mesmo quem responde às próprias perguntas, afirmado que “o futuro da arte portuguesa está na

¹⁰⁴⁰ Barros, Leitão de; Barata, Martins, *Elementos de Historia de Arte para uso da 4ª e 5ª classes dos Liceus* (3ª edição), Edições Paulo Guedes (Bertrand Irmãos, Lda./ Ocogravura, Lda), Lisboa, 1931, páginas 236 e 237.

¹⁰⁴¹ França, José Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, Lisboa, Bertrand Editora, 1981, vol.1, página 262.

¹⁰⁴² França, José Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, Lisboa, Bertrand Editora, 1981, vol.1, página 258.

¹⁰⁴³ Margarida Acciaiuoli, «Arte e Paisagem» in Acciaiuoli, Margarida (Coord); Leal, Joana Cunha (Coord); Maria Helena Maia (Coord), *Arte & Paisagem*, Lisboa, IHA / EAC, 2006, página 15.

¹⁰⁴⁴ Barros, Leitão de; Barata, Martins, *Elementos de Historia de Arte para uso da 4ª e 5ª classes dos Liceus* (3ª edição), Edições Paulo Guedes (Bertrand Irmãos, Lda./ Ocogravura, Lda), Lisboa, 1931.

¹⁰⁴⁵ França, José Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, Lisboa, Bertrand Editora, 1981, vol.2, página 30.

¹⁰⁴⁶ França, José Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, Lisboa, Bertrand Editora, 1981, vol.1, página 437.

¹⁰⁴⁷ Margarida Acciaiuoli, «Arte e Paisagem» in Acciaiuoli, Margarida (Coord); Leal, Joana Cunha (Coord); Maria Helena Maia (Coord), *Arte & Paisagem*, Lisboa, IHA / EAC, 2006, página 14.

¹⁰⁴⁸ Citado in França, José Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, Lisboa, Bertrand Editora, 1981, vol.2, página 119.

¹⁰⁴⁹ Citado in França, José Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, Lisboa, Bertrand Editora, 1981, vol.2, página 119.

indústria popular, nas indústrias caseiras”»¹⁰⁵⁰. Estas questões vinham, de resto, ao encontro do que se passava noutras áreas. Juntando a estes escritores e historiadores de arte os trabalhos de foro mais etnográfico e antropológico que então se desenvolviam, percebe-se uma atenção generalizada aos hábitos, costumes e trajes locais, à denominada cultura, ainda não arte, popular. “[U]ma simples canga dos bois minhotos ou uma bilha da Beira”, afirma Ramalho Ortigão a dada altura, “têm mais carácter artístico e mais valor etnológico do que as patenas e as custóias de D. João V todas juntas”, dando assim início ao resgatar das “indústrias tradicionais do povo”¹⁰⁵¹.

É graças às pesquisas e trabalhos destes e de outros que, no final do século, surge uma nova “geração”, educada e pronta a responder ao desespero de António Nobre (1867-1900) que, por esses anos, se perguntava “Qu’ê dos pintores do meu país estranho/ Onde estão eles que não vêm pintar?”. Agrupados, por José-Augusto França, como a segunda geração de naturalistas, e para o qual estabelece as balizas cronológicas 1890-1910¹⁰⁵², desta faziam parte Carlos Reis (1863-1940), “como o seu animoso condutor, para o bem e para o mal – para a nacionalização e para a convenção”, Rei D. Carlos I (1863-1908), Veloso Salgado (1864-1945), Luciano Freire (1864-1935), Aurélia de Sousa (1867-1922), o já referido Alfredo Roque Gameiro, António Carneiro (1872-1930), José Malhoa (1855-1933) mas também Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), entre outros¹⁰⁵³.

Face ao “desnacionalismo flagrante” duma pintura “destituída de acentuação regional” estes investem então na consolidação de uma ideia de nação e de cultura popular em termos plásticos¹⁰⁵⁴. Numa “incansável fixação de imagens da terra portuguesa, sinceramente dentro do sistema figurativo de meados de Oitocentos”, em centenas de telas, pintam as paisagem e os costumes, exploram trajes e artefactos, trabalham visual e ideologicamente sentimentos de pertença (à terra) e de nostalgia (das origens)¹⁰⁵⁵. Nesses registos do suposto país tanto de outrora como de então, sempre longínquo ou mítico, dava-se ênfase ao que existia e deveria ser preservado, recuperado e recriado se necessário, para o tempo presente. A História, através da recuperação de

¹⁰⁵⁰ França, José Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, Lisboa, Bertrand Editora, 1981, vol.2, página 119. O mesmo historiador faz ainda referências a Adolfo Coelho e ao seu “esboço de um programa de estudos da etnografia peninsular” (1880) e a José Leite de Vasconcelos, *Materiais para o Estudo das Belas Artes Populares Portuguesas*, um estudo de instrumentos musicais e carros de bois do povo do Minho. Ver França, José Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, Lisboa, Bertrand Editora, 1981, vol.2, página 121

¹⁰⁵¹ Ramalho Ortigão citado em França, José Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, Lisboa, Bertrand Editora, 1981, vol.2, página 73.

¹⁰⁵² França, José Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, Lisboa, Bertrand Editora, 1981, vol.2, página 106.

¹⁰⁵³ França, José Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, Lisboa, Bertrand Editora, 1981, vol.2, página 226.

¹⁰⁵⁴ França, José Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, Lisboa, Bertrand Editora, 1981, vol.2, página 243.

¹⁰⁵⁵ França, José Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, Lisboa, Bertrand Editora, 1981, vol.2, página 244.

figuras míticas tornadas heróis, com Camões a encabeçar a narrativa, complementar a nova narrativa nacional que se tentava redigir visualmente.

Assistia-se, portanto, na pintura - mas também noutras artes e veja-se, por exemplo, as correntes nacionalistas e saudosistas da “renascença portuguesa” – ao início da edificação de um nacionalismo estruturado e programático do qual resultaria *uma* imagem de *um* país. País esse que, em última instância, pouco tinha a ver com o seu lado mais actual, contemporâneo e em desenvolvimento. Como observa José-Augusto França, de forma conclusiva, são estes pintores “a síntese das gerações que os precedem, dos seus esquemas estéticos e pictóricos, mas também das vindouras” e tudo isto traduzir-se-ia, a um nível mais profundo, em esquemas mentais, e espirituais, se quisermos utilizar terminologia de António Ferro, que persistiriam até à segunda metade do século XX ou talvez até aos dias de hoje¹⁰⁵⁶.

Na Outra Tela

É dentro deste nacionalismo de contornos populares que se pode enquadrar *As Pupilas do Senhor Reitor*. Em jeito de actualização de esquemas oitocentistas para os moldes e meios do século XX, assistiu-se primeiramente à transposição das palavras de Júlio Dinis para aguarelas por Roque Gameiro. Na sequência do que já vinha a trabalhar desde o início do século – veja-se os registos nostálgicos que fazia dos costumes portugueses¹⁰⁵⁷ - o pintor idealiza para o livro uma aldeia sintética de contornos pitorescos e supostamente tradicionais, onde coloca as personagens do romance a preencher o cenário e ocasionalmente em acção de forma a dar a conhecer hábitos quotidianos. Leitão de Barros, por sua vez, usa estas aguarelas e constrói a partir delas o seu *story-board*, transpondo-as para a tela de cinema.



Fig. 84-87. Gameiro, Roque Alfredo (il.); Dinis, Júlio, *As pupilas do senhor reitor: Chronica da aldeia*, Lisboa, A Editora, s/d.

¹⁰⁵⁶ França, José Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, Lisboa, Bertrand Editora, 1981, vol.2, página 48.

¹⁰⁵⁷ Veja-se Franco, Chagas; Soares, João; Gameiro, Alfredo Roque (il.); Sousa, Alberto de (il.), *Quadros da História de Portugal*, Lisboa, Papelaria Guedes, 1917. Gameiro, Alfredo Roque (il.), Sequeira, Gustavo de Matos, *Portugal de Algum dia : cenas, usos e costumes de outros tempos*, Lisboa, s/d. Gameiro, Alfredo Roque (il.); Vieira, Afonso Lopes (pref.), *Lisboa Velha*, Lisboa, Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1925.

Assim, e à semelhança do que se viu no papel, viu-se também no écran uma paisagem carregada de calma e tranquilidade onde o tempo passa de forma lenta, ou não passa sequer, uma terra revestida de um passado eterno cujas pedras e árvores conferem certeza e solidez e onde as casas e campos trabalhados transmitem ideias, ou ideais, de equilíbrio, harmonia e integridade. Fazendo uso das potencialidades do novo estúdio para construir as suas imagens, o realizador consegue intencionalmente manter a “persistência estrutural” que caracterizava a pintura desse século XIX. Não é, portanto, de estranhar que depois de mais de 50 anos a olharem para quadros naturalistas, os espectadores (se) reconheçam e (se) identifiquem (n)o que vêem agora projectado, e que seja precisamente essa relação com a pintura que lhes agrada. O *Diário de Lisboa*, por exemplo, descreve o filme como uma “perfeita sucessão de quadros tão caracteristicamente nacionais” que “por vezes nem parece um filme, mas uma exposição de lindas aguarelas”. Neste mesmo periódico o crítico não se coibía, inclusivamente, de elevar as capacidades pictóricas do realizador visíveis nesses “quadros notáveis de composição, perspectivas escolhidas por mão de mestre”¹⁰⁵⁸. Também outros, ou quase todos, os periódicos nacionais exaltaram essas imagens “onde a alma de Júlio Dinis rima sempre com a alma do povo”¹⁰⁵⁹, esse “verdadeiro poema campestre”¹⁰⁶⁰ “de notável beleza” e de “limpeza moral”¹⁰⁶¹ que eram *As Pupilas do Senhor Reitor*.



Fig. 88-91. Fotogramas do filme *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935).

Ainda dentro desse enquadramento e missão, além do entendimento e trabalho da paisagem desse modo ideológico a que nos referimos, e uma vez que os projectos do realizador para um cinema educativo estavam impossibilitados de desenvolvimento, este decide utilizar o seu próprio filme para pôr em prática algumas das suas ideias e preocupações. Leitão de Barros reúne então inúmeros elementos visuais que considera centrais e constitutivos da sua ideia de “Portugal” e “português” e concebe um filme onde, em jeito de inventário, constariam, como o próprio innumera:

¹⁰⁵⁸ *Diário de Lisboa*, n.º 4465, Lisboa, 24 de Abril de 1935, pp. 9-12.

¹⁰⁵⁹ Rocha Júnior citado in *Diário de Lisboa*, n.º 4465, Lisboa, 24 de Abril de 1935, pp. 9-12.

¹⁰⁶⁰ Ferreira de Castro citado in *Diário de Lisboa*, n.º 4465, Lisboa, 24 de Abril de 1935, pp. 9-12.

¹⁰⁶¹ “Um Dos Dois” citado in *Diário de Lisboa*, n.º 4465, Lisboa, 24 de Abril de 1935, pp. 9-12.

o Minho e o Douro, esplendorosos; a festa pagã das vindimas; as desfolhadas e os seus descantes; as romarias; o casamento na aldeia; os costumes regionais e a faina agrícola; a ceifa; o Vira; o Verde Gaio; o Giga; Coimbra e a vida dos estudantes; o fado de Coimbra; o Choupal e as tricanas; os coros dos vindimadores e das ceifeiras. As procissões!

Embora tenha sido movido por um genuíno interesse etnográfico – os filmes anteriores e os seus escritos são disso exemplo – aqui, porque já imerso numa cultura fílmica e preocupado com a noção de espectáculo, o realizador prefere trabalhar uma visão idílica do popular. À semelhança do que fez através de iniciativas d’*O Notícias Ilustrado*, caso das marchas de Lisboa, também para o filme foram recriados costumes e práticas, os trajes foram entendidos como guarda-roupa e, por isso, passíveis de serem estilizados e foi feita uma compilação, em jeito de catálogo, de adereços e artefactos que ajudariam a traçar visualmente a ligação à terra, à tradição e à ancestralidade, com todas as verdades e virtudes que lhes eram atribuídas. “Sem estrangeirismos”, como então se dizia e interessa aqui sublinhar, uma vez que era esta mais uma tentativa de definição desse “tipicamente português”, desta feita em versão fílmica. De forma a organizar coerentemente todos os elementos que queria pôr em jogo condensou-os eficazmente numa estrutura, a da aldeia.

Uma Aldeia Reduzida e Redutora

Na introdução a mais edição do livro de Júlio Diniz, agora ilustrada com fotogramas do filme, o próprio Leitão de Barros ao longo de quatro páginas analisa a aldeia que o escritor criou. Citando-o:

Júlio Diniz, justamente porque esse era o seu estilo e o da sua época, não descreveu da realidade senão o que convinha à idealização, poetizada sempre, do seu espírito formado em pleno romantismo.

“Crónica da Aldeia” – da aldeia tipo, da aldeia do norte, nada mais. Compôs a aldeia síntese, embelezada e retocada, unia onde se poderiam logicamente agitar as figuras do pitoresco suave e esfumado¹⁰⁶²

Para a versão cinematográfica o realizador decide conceber a sua nestes mesmos moldes. Entendendo que tudo se pode conjugar porque faz tudo parte do mesmo país, na sua construção anula todas as especificidades ou as possíveis marcas regionais e monta

¹⁰⁶² Leitão de Barros(introdução) in Diniz, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor*, Lisboa, 1935, página 13.

uma aldeia de matrizes recorrentes. Como então se descrevia, era “síntese das pitorescas aldeias do norte de Portugal”¹⁰⁶³.

Desenhada e estilizada conforme lhe convinha, para a sua construção constituiu uma equipa formada pelo arquitecto Cristino da Silva (1896-1976), neto do pintor homónimo e a que anteriormente nos referimos, que cuidou da decoração, sendo que o mobiliário foi posteriormente concebido pelos Móveis Olaio, e pela própria mulher do realizador, a pintora Helena Roque Gameiro (1895-1986), que redesenhou e estilizou os trajes do Minho e Douro para conceber os figurinos e adereços. Estes foram posteriormente confeccionados por Paiva, e imediatamente descritos como de “rigor e bom gosto”¹⁰⁶⁴. Preferindo-se um folclore mais citadino do que popular ou tradicional, concebeu-se propositamente uma bandasonora a partir de recolhas feitas pelo próprio realizador¹⁰⁶⁵. A posteriordirecção musical seria da responsabilidade do compositor e musicólogo Frederico de Freitas (1902-1980), que trabalharia aqui em conjunto com Afonso Correia Leite, Cruz e Sousa e com o futuro etnomusicólogo Armando Leça (1893-1977). A escritora Fernandade Castro (1900-1994), mulher de António Ferro, assinaria as letras das canções.



Fig. 92-95. Fotogramas do filme *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935).

Desta forma, idealizada por um cenógrafo, concebida, edificada e musicada por artistas plásticos e profissionais dentro de um estúdio, na aldeia das *Pupilas do Senhor Reitor* tudo estaria a gosto e controlado¹⁰⁶⁶. Foi assim que se viu-se, pela primeira vez, uma aldeia limpa de qualquer indício de adversidades, sem qualquer sinal de desconforto com as condições naturais e austeridade em que se vivia nessas localidades, sem “decomposições e influências estranhas”, nem citadinas e muito menos estrangeiras. Em suma, via-se ali uma aldeia no seu “mais elevado estado de

¹⁰⁶³ Fernando Frago, «Leitão de Barros fala das “Pupilas do Senhor Reitor” e dos intérpretes do seu novo filme» in *Cinéfilo*, n.º 308, Lisboa, 14 de Julho de 1934, página 7.

¹⁰⁶⁴ António Lopes Ribeiro in *Bandarra*, n.º 4, Lisboa, 6 de Abril de 1935, página 3.

¹⁰⁶⁵ Leitão de Barros em entrevista afirmava ter “ido ao Porto, a Coimbra e outras cidades ouvir músicas populares, características – para que o estudo seja completo e possa aproveitar, nas Pupilas, o nosso riquíssimo folclore o melhor que me for possível.” in Fernando Frago, «Leitão de Barros fala das “Pupilas do Senhor Reitor” e dos intérpretes do seu novo filme» in *Cinéfilo*, n.º 308, Lisboa, 14 de Julho de 1934, página 7.

¹⁰⁶⁶ Acrescente-se ainda a equipa técnica que a iluminação proveio da *Electro Reclamo* e a direcção de som foi, mais uma vez, feita por Paulo Brito Aranha, nos estúdios da *Tobis Portuguesa*.

conservação no mais elevado grau de pureza”, para citarmos e remeter para um dos critérios de selecção definidos para o concurso d’*A Aldeia mais Portuguesa de Portugal*¹⁰⁶⁷. Mostrava-se ali o primeiro exemplo concreto das possibilidades imagéticas e de estilização de um espaço, dos seus habitantes e comportamentos e que, na sua forma reduzida e redutora, tornar-se-ia o modelo ideal ou arquétipo para o Estado Novo¹⁰⁶⁸.

A Raça e a Terra

A par da aldeia, para este filme, foram também trabalhadas sequências representativas de práticas e crenças ditas tradicionais, que acabariam por ser fulcrais para os discursos visuais do regime. Começando pela desfolhada, através desta prática é retratado o trabalho conjunto das mulheres do Norte de Portugal nos meios rurais, sobretudo região do Minho. Ornamentadas com joalharia e vestidas com o que se subentende como sendo as vestes típicas da região, estas, contrariamente à prática tradicional, foram aqui teatralmente dispostas em círculo à volta do milho, a separar alegremente as espigas enquanto cantam. Sendo um ritual que tradicionalmente termina em festa, e daí a colocação em círculo, nessa mesma sequência formam-se pares e o trabalho é transformado numa dança folclórica, quase em jeito de modelo do que posteriormente iria ser disseminado pelo país pelo S.P.N.



Fig. 96-99. Fotogramas do filme *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935).

Tal como na debulha, também nas cenas passadas nas vindimas assiste-se à “alegria no trabalho”. Toda a sequência é organizada de modo a dar conta do processo

¹⁰⁶⁷ Critérios de selecção definidos no regulamento do concurso *A Aldeia mais Portuguesa de Portugal* citado em Félix, Pedro, «O Concurso A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal (1938)» in Castelo-Branco, Salwa El-Shawan; Branco, Jorge de Freitas (coord.), *Vozes do Povo – A Folclorização em Portugal*, Oeiras, Celta Editora, 2003, página 207.

¹⁰⁶⁸ Para uma leitura do papel e significado da aldeia no Estado Novo veja-se o capítulo do livro *Vozes do Povo – A Folclorização em Portugal* assinado Pedro Félix intitulado «O Concurso A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal (1938)». Citando-o: «As aldeias são o reduto mais essencial da nação, unidades idealizadas, por todos conhecidas, são a antítese das “almas dilaceradas pela dúvida e (pel) o negativismo do século”, espaços de demonstração da naturalidade de deus e da virtude, da pátria e da história, da autoridade e do prestígio, da família e da moral, da glória do trabalho e do seu dever. Mais do que um local, a aldeia é uma noção que materializa todos os pontos do programa de Salazar, invoca a auto-suficiência e o nacionalismo da economia hiperlocalizada, invoca o rigor e a automarginalização em relação ao exterior/estrangeiro com o argumento da urgência em resolver os problemas internos, dentro de fronteiras; inova o peso do território e da terra nacional, cuja independência e integridade deve ser defendida a todo o transem ai se jogando o orgulho nacional; invoca o espírito de abnegação, a confiança e respeito pelo chefe, certos que tudo só podia estar e, naturalmente, estava em boas mãos, cerceando todas as aspirações de mudança do seu estatuto de aldeão». Félix, Pedro, «O Concurso A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal (1938)» in Castelo-Branco, Salwa El-Shawan; Branco, Jorge de Freitas (coord.), *Vozes do Povo – A Folclorização em Portugal*, Oeiras, Celta Editora, 2003, página 211.

do fabrico do vinho. Nesse sentido, mostra-se a apanha da uva por mulheres vestidas com um guarda-roupa cuidado, de saias e lenços, que trabalham radiantes, o carregar orquestrado das colheitas em cestos à cabeça, o pisar em grupo da uva no lagar, com os devidos e animados cantares a acompanhar, e o servir do vinho, saído da pipa, transportado num jarro e bebido pelos actores principais no meio da vindima. Estas composições de carácter pictoralista, de poses e composições forçadas, estilizavam e mitificavam o trabalho conferindo ao esforço uma “alegria sã”. Uma felicidade quase irónica especialmente sabendo que a década de 30 foi uma década de crise não só por causa da Grande Depressão mas também devido a entrada de vinhos falsificados nos mercados.



Fig. 100-103. Fotogramas do filme *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935).

Veja-se ainda a procissão que atravessa a aldeia com um fausto desmesurado para a dimensão da localidade. Candeeiros, estandartes, crianças vestidas de anjo, vários andores com figuras religiosas e um trono que aparenta ter mais de cinco metros de altura todo ele decorado com adereços, flores e fitas, tudo transportados pelo padre, bispo e povo, numa procissão que é também acompanhada por carroças decoradas e campinos a cavalo e uma banda com tambores e gaitas de foles.



Fig. 104-107. Fotogramas do filme *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935).

Estas cenas podem ser tidas como representativas de dois pontos distintos onde o Estado Novo vai investir visualmente –o trabalho da terra e o ritual religioso – e demonstram como, ao transformar-se a palavra numa imagem, trabalhando a *mise-en-scène* de forma cuidada e explorando técnicas de montagem, se podia condensar uma ideologia numa cena. Olhando novamente para os quatro anteriores filmes de Leitão de Barros, nesses nada é “harmonioso” nem “equilibrado” no ver do novo regime, nem

sequer “elevam” o espírito no sentido político. Talvez por isso n’*As Pupilas do Senhor Reitor*, o mar e os seus movimentos naturalmente cinematográficos tenham sido substituídos por uma poesia bucólica na linha dos “presépios” idealizados por António Ferro, e o sentimento telúrico e pagão que caracterizava esse primeiros filmes tenha sido trocado pelo pitoresco e anedótico. Toda a força e violência da natureza, ou mesmo erotismo dos rituais vistos nos primeiros filmes, desapareciam na harmonia pictórica, estilizada e concebida em estúdio para este novo filme.

Seria este filme, e remetemos e sustentamo-nos aquinam artigo de historiador Fernando Rosas sobre os mitos fundadores do Estado Novo, a versão encenada, estilizada e em movimento do “mito da ruralidade” e do “mito da pobreza honrada ou da *aurea mediocritas*”, a resposta concreta e material à crença de que a “regeneração” do país poderia ser feita através do rústico, do campestre e pitoresco uma vez serem essas as fontes “onde se bebiam as verdadeira qualidades da raça e onde se temperava o ser nacional”¹⁰⁶⁹. O “mito palingenético”, ou seja do fim da “decadência nacional” e do “recomeço da Renascença Portuguesa” concretizava-se assim, visualmente, e *As Pupilas do Senhor Reitor* tornavam-se, por excelência, o filme da restauração da alma nacional¹⁰⁷⁰.

Foi assim que, depois dos periódicos da especialidade durante dez anos terem chamado a atenção para a fotogenia de Portugal e da luta contra os 100 metros da lei que mais não faziam do que mostrar um país destruído enquadrado por uma falta de “gosto”, se encontrou n’*As Pupilas do Senhor Reitor* o filme que “finalmente” mostrava de forma “digna” e orgulhosa o que se entendia, ou pretendia, ser o país. *As Pupilas do Senhor Reitor* inaugurava, portanto, nesse meio de comunicação de massas, a nova vertente, audiovisual, da denominada política folclórica do Estado Novo tal como vinha a ser delineada pelo recém-criado Secretariado de Propaganda Nacional.

A Exposição Internacional de Genebra (1935)

É percebendo o valor que um filme pode ter nos campos políticos – ou não estivesse o major Óscar de Freitas, da Inspeção Geral de Espectáculos envolvido nestes

¹⁰⁶⁹Fernando Rosas, «O Salazarismo e o Homem Novo – Ensaio sobre o Estado Novo e a Questão do Totalitarismo nos Anos 30 e 40» in Torgal, Luís Reis (coord.); Paulo, Heloísa, *Estados Autoritários e Totalitários e suas Representações*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008, páginas 34.

¹⁰⁷⁰Fernando Rosas, «O Salazarismo e o Homem Novo – Ensaio sobre o Estado Novo e a Questão do Totalitarismo nos Anos 30 e 40» in Torgal, Luís Reis (coord.); Paulo, Heloísa, *Estados Autoritários e Totalitários e suas Representações*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008, páginas 33.

assuntos do cinema de há alguns anos a essa parte -, que a nova longa-metragem de Leitão de Barros é antecedida pela seguinte mensagem introdutória:

A Inspeção-Geral dos Espectáculos ao visar o filme *As Pupilas do Senhor Reitor*, louva a firma *Tobis Portuguesa* e todos aqueles que intervieram na realização desta obra que levará aos Portugueses dispersos pelo mundo uma bela expressão de arte nacionalista que firmemente os ligará à Pátria comum.

Esta missiva contém dois pontos que interessa fixar. O primeiro prende-se à questão dos “portugueses dispersos pelo mundo” para a qual o filme poderia ser, e de facto foi, usado como elemento de propaganda, de ligação, de afirmação de império e dessa “pátria comum”; o segundo ao que denominam “arte nacionalista”. Sobre este, um artigo da revista *Cinéfilo*, publicado no final de 1934, deixa clara a posição que se começava a tomar. Citando

só com fitas genuinamente portuguesas – se pode fazer cinema português. E esse carácter, esse espírito ‘nosso’ deve depreender-se, transpirar da obra, de ‘toda’ a obra. (...) tem de ressumar portuguesismo nítido, transparente. A película tem, em suma, de ser um espelho no qual se reflectam sem sombras ou desvios de fidelidade, o corpo e a alma portuguesa. Por isso ambiente, conflito e personagens hão-de estar integrados no nosso espírito, quer dizer, hão-de responder à nossa paisagem, à nossa moral e aos nossos costumes, à nossa maneira de sentir, de pensar e de querer. Acção e tipos require-se que tenham nítidos e expressivos – o desenho e a cor portugueses.¹⁰⁷¹

Ficaria por explicar o que se entendia por “alma portuguesa” “espírito” “nossa moral” ou simplesmente “português”.

No que diz respeito ao primeiro ponto, depois de percorrer o país, o filme começa a ser exibido “lá fora”. António de Menezes, o então “director da secção de cinema do S.P.N.”, aquando da estreia do filme tinha comentado que apenas se preocupava “com os filmes que interessam à propaganda, ao nacionalismo, nos seus aspectos folclóricos e espirituais, que contribuam para uma valorização integral do povo português” e como, nesse sentido, *As Pupilas do Senhor Reitor* “uma obra que entranse perfeitamente nesta categoria, pela maneira como revela, na moldura admirável das nossas paisagens, a índole amorosa e sentimental da raça”¹⁰⁷². O filme foi, por essas

¹⁰⁷¹ S.D., «Imagens de Portugal» in *Cinéfilo*, n.º 331, Lisboa, 22 de Dezembro de 1934.

¹⁰⁷² *Diário de Lisboa*, n.º 4465, Lisboa, 24 de Abril de 1935, páginas 9 a 12.

razões, o escolhido para ser exibido na *Quinzena Portuguesa* que decorreu em Genebra, nesse mesmo ano de 1935. Curiosamente, não como um exemplo da ficção cinematográfica portuguesa mas como um documentário dos “hábitos seculares da Raça”, que António Ferro suplicava que se registasse¹⁰⁷³. De facto, o próprio realizador considerava ser esse um “filme sereno, português até à medula”, “sem mulheres perdidas, sem facadas, nem fado” e o “primeiro documentário a sério do nosso folclore e da nossa vida rural”¹⁰⁷⁴.

2.2.2 “Lá Vamos, Cantando e Rindo...”

Eu bem sei que há muita gente que entende que o cinema – espectáculo das multidões, por essência – devia ter características intelectuais e directrizes superiores. Mas a verdade é que não se encontra quem adiante um centavo para uma realização que não seja um filme para o grande público.

Leitão de Barros¹⁰⁷⁵

A 26 de Maio de 1936, Salazar, nas comemorações do X Ano da Revolução Nacional que decorreram em Braga, sintetiza em discurso a acção do regime instaurado. A seu ver, findavam aí “dez anos que constituíram na Historia pátria apenas uma era de restauração”¹⁰⁷⁶. De “restauração material, restauração moral, restauração nacional”, como sublinha noutro discurso proferido dois dias depois, em Lisboa, mas também, e consequentemente, de restauração da imagem do próprio país¹⁰⁷⁷. A esta, seguir-se-ia a era de engrandecimento.

A “Era de Restauração”

Retrospectivamente, como vimos no capítulo anterior, desde 1928, ano em que Leitão de Barros introduziu a rotogravura em Portugal e inaugurou o seu *O Notícias Ilustrado* que, semanalmente, durante sete anos, os portugueses puderam ver o seu país impresso em páginas de revista. Porque o início da publicação coincidiu com o ano em que, após dois de ditadura militar, se instaurou a ditadura nacional, a revista

¹⁰⁷³ António Ferro, «Vida» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 7 de Maio de 1932.

¹⁰⁷⁴ Leitão de Barros in *Diário de Lisboa*, n.º 4442, Lisboa, 1 de Abril de 1935.

¹⁰⁷⁵ *Diário de Lisboa*, n.º 5292, Lisboa, 13 de Agosto de 1937, página central.

¹⁰⁷⁶ «As Grandes Certeza da Revolução Nacional», discurso de Oliveira Salazar proferido em Braga a 26 de Maio de 1936, reproduzido in Salazar, Oliveira, *Discursos e Notas Políticas*, Volume II, Coimbra Editora, Coimbra, 1946, página 141.

¹⁰⁷⁷ «Era de Restauração, Era de Engrandecimento», discurso de Oliveira Salazar proferido em Lisboa a 28 de Maio de 1936, reproduzido in Salazar, Oliveira, *Discursos e Notas Políticas*, Volume II, Coimbra Editora, Coimbra, 1946, página 145.

acompanhou a par e passo essa “restauração” a que Salazar se referia no discurso acima mencionado e nesses anos de transição e início do Estado Novo – a revista é publicada até 1935 –, viram-se compiladas milhares de imagens, simples ou compostas, editadas, retocadas, sobrepostas, cortadas, coladas, em suma, montadas, em relatos visuais do país em reconstrução. Praticaram-se aí, semanalmente, novas técnicas e experimentaram-se conceitos futuramente úteis à imagem do regime que se erguia. Apesar de não terem ainda uma direcção definida e, por isso, possibilitarem múltiplas leituras, percebia-se, através dessas páginas, o potencial da encenação e compensava-se, dentro do possível, a falta de uma imagem que o país tinha e que António Ferro há uns anos reclamava, sem que ninguém o percebesse¹⁰⁷⁸. Assim, quando em 1933 foi inaugurado o Secretariado de Propaganda Nacional, ainda sem um arquivo fotográfico, foi às imagens d’*O Notícias Ilustrado* que se recorreu – assim como às técnicas e até às máquinas que a imprimiam –, remontando-as de acordo com o discurso que se delineava. Desse trabalho imagético resultaram não só propaganda impressa de rápida circulação – folhetos e cartazes – mas também o primeiro de dois álbuns ilustrados, *Portugal 1934*, síntese desses anos e utopia projectada. Em termos concretos se essas imagens, até então, tinham construções complexas, conteúdos simultaneamente programáticos e indefinidos, com o estabelecer do regime estas montagens ganhariam uma leitura cada vez mais linear.

Também no cinema assistiu-se a desenvolvimentos semelhantes, muitas vezes até da responsabilidade dos mesmos intervenientes. Depois das experiências ditas *vanguardísticas* de Leitão de Barros no final da década de 20, e dos infelizes derivados da “lei dos 100 metros”, com a década de 30 começaram a ser concebidas as primeiras composições cuidadas da imagem cinematográfica. Adaptando ao grande écran o sentido pictorial que já fazia escola na pintura desde a segunda metade do século XIX, criou-se e pôs-se em movimento um país que se podia dizer “digno de se ver”, e de ser mostrado, tal como se projectou n’*As Pupilas do Senhor Reitor* (1935) de Leitão de Barros que atrás reportámos, mas também no *Gado Bravo* (1934) de António Lopes Ribeiro.

No entanto, somente a partir de 1936 é que o regime, sob a chancela do S.P.N., decide produzir os seus documentários, caso de *Carmona e Salazar: Ídolos do Povo* (1936), *Comícios Anti-Comunistas* (1936), e registar alguns eventos, como as

¹⁰⁷⁸ António Ferro, «Falta um Realizador...» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 15 de Maio de 1932.

viagens de operários nazis a Lisboa¹⁰⁷⁹. Este esforço mínimo na procura de uma imagem propagandística, ou até mesmo informativa, geralmente teve resultados de qualidade e eficácia questionável, algo que só iria mudar com a contratação de António Lopes Ribeiro para realizar o *Jornal Português*, em 1938¹⁰⁸⁰.

A “Era de Engrandecimento”

É no mesmo discurso de 26 de Maio de 1936 com que começamos o capítulo que Salazar dá início a uma “nova era”, que previa que fosse igualmente de 10 anos, e que logo denominou como “era de engrandecimento”. Deixava claro, desde logo, que esta se iria “erguer sobre mais duros sacrifícios, mais altos heroísmos e mais seguras direcções”¹⁰⁸¹.

Em termos concretos, o engrandecimento começou pelo próprio Salazar, que nesse ano acumula com a presidência do Conselho de Ministros as pastas das Finanças, da Marinha interino, da Guerra interino e dos Negócios do Estrangeiro. No que diz respeito ao país, nesse primeiro ano de engrandecimento assiste-se à criação da Junta de Electrificação Nacional, do Instituto Nacional do Pão e da Junta de Colonização Interna assim como do Ministério da Educação Nacional e da Obra das Mães para a Educação Nacional e à constituição da Mocidade Portuguesa e da Legião Portuguesa¹⁰⁸². É também o ano da abertura da prisão do Tarrafal, na Ilha de Santiago, em Cabo Verde e o ano em que se planeia a participação portuguesa na Exposição Internacional de Paris que ocorreria no ano seguinte¹⁰⁸³.

Em termos de imagem, no cinema, depois das iniciativas frustradas do S.P.N.,

¹⁰⁷⁹Veja-se os títulos dos filmes documentais produzidos pelos S.P.N. entre 28 de Maio de 1936 e 28 de Maio de 1937 tal como inventariados por A. Pena Rodríguez no artigo «Cinema, Fascism and Propaganda. A historical approximation to the Portuguese Estado Novo»: *Jornada Corporativa em Vila Nova de Gaia, Juramento de Bandeira em Infantaria 1, Juramento de Bandeira no Alfeite, Homenagem aos mortos da Guerra, Desfile Naval, Carmona e Salazar. Idolos do Povo, Festa Vindimária de 1936, Parada da Polícia de Lisboa, Pescadores da Póvoa de Varzim, Comemoração da Batalha de Aljubarrota, Regatas Internacionais da Figueira da Foz, Cortejo Regional em Vila Franca de Xira, Congresso dos Bombeiros em Espinho, Comícios Anti-comunistas em Coimbra e Porto, Manifestação ao Governo em 31 de Outubro, Chegada dos Trimotores de Guerra, Visita Presidencial ao Porto, Braga e Santo Tirso, Exercícios finais dos Graduados da Legião Portuguesa, Dia da Marinha - cerimónia do içar da Bandeira dos Descobrimentos, Exercícios e Acampamento da Legião Portuguesa no Calhariz, Festas do Trabalho em Famalicão, Lançamento dos barcos em ferro para a Pesca do Bacalhau, Lição de Ginástica pelos soldados do Destacamento da Penha de Fraça, Inauguração do Parque Infantil no Campo 28 de Maio, Trabalho dos Operários para o Pavilhão Português da Exposição de Paris, Juramento da Bandeira em Artilharia 3*. Ver A. Pena-Rodríguez, "Cinema, Fascism and Propaganda. A historical approximation to the Portuguese Estado Novo" in *Revista Latina de Comunicación Social*, n.º 67, La Laguna (Tenerife, Canary Islands), La Laguna University em http://www.revistalatinacs.org/067art/953_Vigo/09_PenaEN.html consultado a 12 de Março de 2013.

¹⁰⁸⁰ Sobre o *Jornal Português* ver Piçarra, Maria do Carmo, *Salazar vai ao cinema – o Jornal Português de actualidades filmadas*, Coimbra, MinervaCoimbra, 2006.

¹⁰⁸¹ «As Grandes Certeza da Revolução Nacional», discurso de Oliveira Salazar proferido em Braga a 26 de Maio de 1936, reproduzido in Salazar, Oliveira, *Discursos e Notas Políticas*, Volume II, Coimbra Editora, Coimbra, 1946, página 141.

¹⁰⁸² Junta de Electrificação Nacional é instituída por Decreto-Lei n.º 26470, de 28 de Março de 1936. Instituto Nacional do Pão e da Junta de Colonização Interna instituído por Decreto-Lei n.º 27 207, de 11 de Junho de 1936. A Lei n.º 1941, 11 de Abril decreta a alteração do Ministério da Instrução Pública para Ministério da Educação Nacional e alteram-se as premissas da Junta de Educação Nacional. Obra das Mães para a Educação Nacional é instituída por Decreto-Lei n.º 26893, de 15 de Agosto de 1936. A Mocidade Portuguesa é instituída por Decreto-Lei n.º 26611, de 19 de Maio de 1936, em execução da Lei n.º 1941, de 11 de Abril de 1936. Legião Portuguesa é instituído por Decreto-Lei n.º 27058, de 30 de Setembro de 1936.

¹⁰⁸³ A prisão do Tarrafal é criada ao abrigo do Decreto-Lei n.º 26539, de 23 de Abril de 1936.

António Ferro inicia a era de engrandecimento investindo, entre outras frentes, no cinema de ficção propagandístico, assinando ele próprio um argumento. Intitulado *A Revolução de Maio* (1937), este seria escrito pelo referido, sob o pseudónimo de Jorge Afonso, e António Lopes Ribeiro, com o nome de Baltazar Fernandes¹⁰⁸⁴. Realizado por este último, o filme consistiria numa ficção quase autobiográfica deste e contaria a história da rendição de um comunista à ideologia política e obra do Estado Novo. Não nos querendo deter sobre este filme, note-se apenas que este tinha a particularidade, e é hoje um dos seus maiores interesses, de incluir imagens documentais, “autênticas reportagens cinematográficas, filmadas sem qualquer artifício de encenação”¹⁰⁸⁵. Esse cruzamento conferia ao filme, além de uma curiosa e inédita opção de realização, um raro momento de actualidade, de tempo presente na cinematografia portuguesa. Descrevia-o a publicidade de então como “um filme genuinamente português, em que pela primeira vez, se apresenta ao público um conflito enquadrado no momento histórico que atravessamos. É um filme que, ao contrário de tantos, não finge ignorar os problemas essenciais da hora que passa”¹⁰⁸⁶. “Problemas essenciais” para o Estado Novo dado o início da Guerra Civil Espanhola – o filme centrava-se, como referimos, numa conspiração comunista e num “agitador de ideias avançadas”-, mas não necessariamente os problemas dos portugueses, pelo menos por enquanto.

Maria Papoila (1937)

António Lopes Ribeiro não tinha sido a primeira opção de António Ferro para a realização d’*A Revolução de Maio* mas sim Leitão de Barros. Este, no entanto, recusou o convite uma vez já estar envolvido na produção de *Maria Papoila*¹⁰⁸⁷.

Comédia, ou tragicomédia, “despretensiosa, ligeira”, como descreveria o próprio realizador em entrevista ao *Diário de Lisboa*, “de um fundo popular que satisfaz toda a gente, sem guarda-roupa, sem apoteoses, realizado sem mesquinhez mas com todas as economias possíveis”, *Maria Papoila* seria, resumidamente, e ainda nas palavras do

¹⁰⁸⁴*A Revolução de Maio* estreia juntamente com o filme documental *A Parada da Legião e da Mocidade* no cinema Condes, a 6 de Junho de 1937. O outro filme seria *O Feitiço do Império*, realizado três anos mais tarde, por António Lopes Ribeiro. Este estreia a 23 de Maio de 1940. Sobre ambos os filmes ver Sá, Sérgio Miguel Lobo da Conceição Bordalo e, *TRIUNFOS E CONTRADIÇÕES DA VONTADE Para uma Releitura de Lopes Ribeiro e Leitão de Barros no Contexto do Cinema de Propaganda* (Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos – Estudos do Cinema e Audiovisual. Orientação de Professor Doutor Mário Jorge Torres), Lisboa, Universidade de Lisboa - Faculdade de Letras, 2013.

¹⁰⁸⁵Conforme descrito no encarte publicitário publicado por altura da estreia do filme.

¹⁰⁸⁶Conforme descrito no encarte publicitário publicado por altura da estreia do filme.

¹⁰⁸⁷De acordo com Costa, João Bénard da, *Histórias do Cinema*, col. Sínteses da Cultura Portuguesa, Europália 91, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, página 64. *Cinejornal*, n.º 51, Lisboa, 5 de Outubro de 1936 refere o início das filmagens de *Maria Papoila*. O filme inicialmente era para se intitular *Maria Migalha* ou *Cinco-reis de Gente*.

mesmo, “um filme popular e emotivo”, em que “o popular não é o reles”¹⁰⁸⁸. Desde *A Severa* que o realizador já não assumia o cinema como uma arte mas sim como indústria e por isso opta aqui, em termos de realização, por não fazer “planos ou ângulos bizarros” e procura ter uma “cadência clássica” na montagem¹⁰⁸⁹. No que diz respeito ao conteúdo, Leitão de Barros opta por trabalhar sobre o presente e sobre o povo, filmando-o e destinando-lhe o filme. *A Canção de Lisboa* (1933) de Cottinelli Telmo, do qual foi cúmplice, aparentemente tinha confirmado que um filme de fundo português, mesmo que ninguém soubesse o que isso significava, era um caminho seguro, e por isso, depois de investir na via literária, como vimos em *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935) e na histórica, com o *Bocage* (1936) que veremos adiante, Leitão de Barros decide agora explorar o popular e a popularidade. Jogando com valores seguros em termos de actores e guionistas, o realizador decide trabalhar um género específico, a comédia de contornos revisteiros com os seus habituais números musicais e contextos e temáticas actuais e lidar, de facto, com os verdadeiros “problemas da hora que passa” do espectador, neste caso, a emigração.

Em *Maria Papoila* Leitão de Barros teve a assistência na realização do actor Óscar Acúrcio (1916-1990) e de Fernando Silva e, como assistente geral, Carlos Neves. Com a duração de 98 minutos, filmado em 35mm, a fotografia do filme foi da responsabilidade do alemão Isy Goldberg¹⁰⁹⁰ e Manuel Luís Barbosa, que trabalharam nos laboratórios da Lisboa Filme e a montagem foi feita por Peter Meyrowitz¹⁰⁹¹ e Regina Frois. A fotografia de cena foi, mais uma vez, de João Martins. As canções, da autoria de Raul Portela (1889-1942), do militar e compositor Raul Ferrão (1890-1953) e do instrumentista Fernando de Carvalho (1913-1967), as letras do jornalista e empresário teatral Alberto Barbosa, José Galhardo e do actor Vasco Santana (1898-1958) e tiveram a direcção musical de Frederico de Freitas e execução da Orquestra Portugal. A direcção de som foi feita por Paulo Brito Aranha nos estúdios da Tobis,

¹⁰⁸⁸ *Diário de Lisboa*, n.º 5292, Lisboa, 13 de Agosto de 1937, página central.

¹⁰⁸⁹ Artur Portela in *Diário de Lisboa*, n.º 5292, Lisboa, 14 de Agosto de 1937. O próprio Leitão de Barros, anos mais tarde, afirmaria, quando lhe perguntam “das suas realizações, qual a que melhores recordações lhe deixou?” que era “*Maria do Mar*, sem dúvida! E sabe porquê? Porque pude fazer arte, sem pensar na bilheteira”. Leitão de Barros em entrevista a Vasco Callixto in *Mundo*, Lisboa, 31 de Junho de 1958, citado in Matos-Cruz, José (org.), *J. Leitão de Barros*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982, página 46.

¹⁰⁹⁰ Director de fotografia emigrante (refugiado?) primeiro em Espanha onde assina uma série de filmes, passando posteriormente por Portugal onde foi o responsável pela fotografia de *A Revolução de Maio* de António Lopes Ribeiro e posteriormente pela de *A Rosa do Adro* (1938) de Chianca de Garcia. Em 1940 volta para Espanha onde prossegue a sua carreira. De acordo com <http://www.imdb.com/name/nm0325339> consultado a 14 de Setembro de 2012.

¹⁰⁹¹ Sonoplasta alemão, empregado da Tobis Klangfilm de Berlim, emigra para Portugal na década de 30, onde trabalha para a mesma empresa com editor. Em 1936 é o responsável pelo som de *Bocage* (1936) de Leitão de Barros e, posteriormente, pela edição *A Varanda dos Rouxinóis* (1939), do mesmo realizador e *A Canção da Terra* (1938) de Jorge Brum do Canto. De acordo com <http://www.imdb.com/name/nm1027007> consultado a 14 de Setembro de 2012.

onde foram filmados os interiores. A decoração esteve a cargo de Fausto de Albuquerque com o apoio dos Móveis Alcobia e dos Chapéus Pere e Chagas no caso do guarda-roupa. No caso dos exteriores, estes foram rodados em várias zonas de Lisboa e Estoril. Na parte da caracterização trabalharam Fernando de Barros e o futuro actor António Vilar. A produção executiva foi de Campos Figueira, director do Parque Mayer com quem o realizador já tinha trabalhado nas marchas populares de 1932, como veremos no capítulo seguinte¹⁰⁹². Em conjunto com este cria Filmes Lumiar, empresa aberta propositadamente para este filme. A posterior distribuição foi feita pela Sonoro Filme.

O filme antestreia a 14 de Agosto de 1937 no Casino Estoril, numa “grande gala cinematográfica” e dia 15 no Condes e São Luiz¹⁰⁹³. Elogiado pela sua “história deliciosa de humanidade e de alegria sã”¹⁰⁹⁴, pela “simplicidade, ritmo, unidade e leveza” da realização e, a nível de conteúdo, por ser um filme onde não se “transigiu com vícios de educação, não se buscou a gargalhada grosseira de certa camada”¹⁰⁹⁵. Era, resumidamente, “o mais substancial como cinema, o mais exacto como realidade”¹⁰⁹⁶. A crítica aplaudiu o filme, tal como aplaudiram o Chefe de Estado e os ministros da Educação Nacional e da Marinha, na gala de estreia, não conseguindo ver que além do espectáculo popular *Maria Papoila* também era (ou era acima de tudo), “o filme da nossa pequenina miséria e da nossa pequenina desgraça”, como constata João Bénard da Costa, e como a personagem título tão bem condensa¹⁰⁹⁷.

“*Fazer a vontade ao Zé Povinho*”¹⁰⁹⁸

Centrando-nos no enredo, da autoria de Alberto Barbosa, José Galhardo e Vasco Santana, *Maria Papoila* conta a história de uma jovem pastora que foge da aldeia para a cidade¹⁰⁹⁹. Aí consegue arranjar um trabalho como criada e apaixona-se por um rapaz,

¹⁰⁹² Campos Figueira, em 1936, era também o gerente e administrador-delegado da Tobis Klangfilm Portuguesa, de acordo com o «Maria Papoila - Já se podem fazer Grandes Filmes» in *Cinejornal*, n.º 53, Lisboa, 19 de Outubro de 1936.

¹⁰⁹³ Segundo o *Diário de Lisboa* o sábado seguinte seria feita uma *avant-premiere* no Casino Estoril com duas sessões, sendo que à última assistiriam também os intérpretes. *Diário de Lisboa*, n.º 5291, Lisboa, 12 de Agosto de 1937.

¹⁰⁹⁴ *Diário de Lisboa*, n.º 4984, Lisboa, 1 de Outubro de 1936.

¹⁰⁹⁵ P.C. in *Diário da Manhã*, Lisboa, 15 de Agosto de 1937.

¹⁰⁹⁶ Luiz Teixeira no *Diário de Notícias* citado in *Diário de Lisboa*, n.º 5295, Lisboa, 16 de Agosto de 1937.

¹⁰⁹⁷ João Bénard da Costa, «Maria Papoila» in *Folha da Cinemateca Portuguesa*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 18 de Outubro de 2002.

¹⁰⁹⁸ Leitão de Barros em entrevista ao *Comércio do Porto* citado in José Matos-Cruz, «Maria Papoila» in *Folha da Cinemateca Portuguesa*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 28 de Abril de 1988.

¹⁰⁹⁹ José Galhardo e Alberto Barbosa já tinham trabalhado juntos previamente na escrita de diálogos para a versão dobrada de *Son Excellence Antonin* (1935), *O Grande Nicolau* na versão portuguesa, de Charles-Felix. Nesse mesmo filme está igualmente envolvido Campos Figueira, director do Parque Mayer e administrador da Tobis Klangfilm Portuguesa como já foi referido, sendo ele o responsável pela aquisição de material técnico, de acordo com <http://cvc.instituto-camoes.pt/cinema/factos/fac008.html> consultado a 6 de Setembro de 2013. Vasco Santana que também participa no argumento de *Maria Papoila* também entra no filme fazendo a voz do próprio Nicolau. A novela, escrita a partir da *decoupage* do filme, é publicada com ilustrações de Jaime Martins

Eduardo, que ela desconhece ser de “boas famílias” uma vez que este, por castigo, se encontra a cumprir serviço militar. Já comprometido com outra rapariga da sua classe social, Eduardo usa Maria Papoila apenas para se divertir. No entanto, entre peripécias, um dia é acusado de roubo e é ela quem, em tribunal, o salva assumindo-se como amante e manchando a sua honra. Depois disso decide voltar para a aldeia embora à última hora tudo mude.

Optando pela comédia como uma forma fácil de chegar ao público, Leitão de Barros recorre a nomes maiores da revista, alguns já do cinema, para a escrita do argumento, mas também a actores, dos mesmos meios, caras familiares do público, pelo menos do lisboeta. Assim, o filme contou, nos principais papéis, com Mirita Casimiro (1914-1970) no papel de Maria Papoila, Eduardo Fernandes como Eduardo da Silveira, Joaquim Pinheiro fez de Soldado 27, António Silva foi o americano Mr. Scott, Alves da Costa fez o papel de Carlos e Maria Cristina interpretou a personagem Margarida Baptista. Participaram ainda (personagens entre parêntesis) Virgínia Soler (Elvira), Amélia Pereira (D. Casimira), Perpétua dos Santos (Ti Joaquina), Joaquim de Oliveira (Delegado do Ministério Público), Barroso Lopes (Gerente do Casino Estoril), Lino Ferreira (Pai de Eduardo), Eugénio Salvador (Empregado do Chave d'Ouro), Oliveira (D. Efigénia), Beatriz Belmar (Arlete), Alfredo Silva (Fotógrafo), Estevão Amarante (Soldado Nostálgico), Henrique de Albuquerque (Polícia), Manuel Casimiro, Regina Montenegro, Pereira Saraiva, Maria Domingas e José Amaro. Constituindo este elenco de luxo pensava-se imediatamente em termos económicos, mas também numa empatia com o público que o recriar de esterótipos e imagens do próprio português em situações e contextos familiares complementariam. Investimento certo, *Maria Papoila* acabaria por ser um dos maiores êxitos do cinema português, tendo na altura feito um lucro de mais de mil contos. O filme geria de uma maneira inteligente o binómio popularidade-popular e, nesse sentido, atente-se aos *decors*, locais facilmente reconhecíveis e frequentados pelos que assistiam ao filme, pelo menos em Lisboa, e à figura de Maria Papoila e respectiva actriz que a representa, Mirita Casimiro.

Barata n' *OSéculo*, a partir de dia 8 de Agosto até 9 de Setembro de 1937. Sobre a novela ver *Diário de Lisboa*, n.º 5319, Lisboa, 9 de Setembro de 1937.



Fig. 108. Mirita Casimiro na revista “Viva a Folia” in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 345, Lisboa, 20 de Janeiro de 1935.

Fig. 109. “A primeira fotografia de Mirita Casimiro em Maria Migalha” (Maria Papoila) in *Cinéfilo*, n.º 421, Lisboa, 12 de Novembro de 1936.

A escolha de Mirita Casimiro para esse papel principal não foi inocente. Ela própria tinha vindo de Viseu para a cidade, tal como a Maria Papoila que vai representar, embora, no caso da actriz, tivesse sido com o objectivo de tentar a sua sorte no mundo do espectáculo. Não tendo conseguido entrar n’*As Pupilas do Senhor Reitor*¹¹⁰⁰, Mirita Casimiro estreia-se nesse mesmo ano no palco do Teatro Maria Vitória, na revista *Viva à Folia*(1935). A esta seguem-se uma série de revistas onde ganha alguma notoriedade e até sucesso, caso do papel de travesti na peça *João Ninguém* (1936). Era esta a peça que tinha em cena, juntamente com *Morena Clara*(1936) e *A Catraia do Bolhão*(1936)quando foi requisitada por Leitão de Barros¹¹⁰¹. Este escolhe-a precisamente por essa já sua popularidade mas também, ou sobretudo, pelos seus contornos populares, caso do característico sotaque de Viseu intencionalmente explorado pelo próprio realizador - “quanto mais sotaque tiver, melhor, mais graça terá” ironizaria um dia a escritora e jornalista Suzanne Chantal (1908-?)¹¹⁰² -, e *Maria Papoila* seria a sua estreia no cinema¹¹⁰³.

Campo e Contra-Campo

Não era só a imagem de Mirita de Casimiro que vinha ao encontro do público mas também, ou sobretudo, a da personagem Maria Papoila. Era ela a migrante que vinha para a cidade trabalhar como “criada de servir”, essa profissão “proletária honesta tão injustamente ridicularizada entre nós”, como muitas das espectadoras ou familiares¹¹⁰⁴; a sopeira das casas lisboetas, como todas as outras que limpavam escadas

¹¹⁰⁰Foi Fernanda de Castro quem introduziu Mirita de Casimiro ao realizador por altura das filmagens d’*As Pupilas do Senhor Reitor*. Ver Castro, Fernanda de, *Ao Fim de Memória – Memórias 1906-1939*, Lisboa, Verbo, 1988.

¹¹⁰¹Tal como referenciado no *Diário de Lisboa*, Lisboa, 14 de Agosto de 1936. Acrescente-se aqui que nestes anos há como que uma rivalidade saudável com Beatriz Costa como se pode ver na capa e inquérito de *O Século Ilustrado*, n.º 4, Lisboa, 22 de Janeiro de 1938.

¹¹⁰² Chantal, Suzanne, *Deus Não Dorme*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1944, página 233.

¹¹⁰³A sua estreia seria também a sua retirada. Mirita Casimiro seria mais uma vítima do assassinio de intérpretes, como lhe chamava António Ferro, face à “ânsia de renovar constantemente os cartazes de cinema, de procurar o novo galã ou a nova estrela” inFerro, António, *Teatro e Cinema*, Lisboa, Edições S.N.I., 1950, página 50). A actriz só voltaria ao cinema em 1968 no filme de Herlander PeyroteoUm *Campista em Apuros*.

¹¹⁰⁴ Leitão de Barros in «Leitão de Barros fala-nos do seu novo filme Maria Papoila» in *Diário de Lisboa*, n.º 5292, Lisboa, 13 de Agosto de 1937, página central.

e os fatos dos patrões, que se viam em compras nos mercados e nos bailaricos a descansar de forma casta; “a mulher da Beira que mesmo numa condição servil apresenta uma alma”, como descreviam no *Diário de Notícias*, e que por isso suscitava uma empatia e simpatia imediata¹¹⁰⁵. Através dessa partilha de um passado e presente comum, conseguia-se ir “direito à alma do povo a qual transparece aqui e ali na expressão das coisas e das pessoas”, como escreveriam numa crítica n’*O Século*¹¹⁰⁶.

Mais do que uma mera personagem, Maria Papoila, entre autocarros e comboios que vinham e iam para a terra, era também o retrato de um país e de uma situação específica, o êxodo rural. Repare-se na letra da música que a personagem canta quando parte para Lisboa, logo no início do filme, onde em poucos versos se descreve (uma forma de viver) o interior de Portugal.

Sem saudades na lembrança / eu disse adeus / à terrinha e mais ao lar / vou à sorte mas com esperança/ e fé em Deus / parto a rir e a cantar. / Despedi-me das ovelhas / do meu cão, das casas velhas / do lugar onde eu nasci. / Não me importo de ir à toa / pois o meu sonho é ver Lisboa / mais o mar que eu nunca vi.

As imagens do início do filme, da casa rústica de aldeia, de paredes e chão de pedra e de cama de palha, mostravam o pequeno país-presépio de António Ferro, um quadro que as árvores em flor, o riacho, as cabras e cães completavam. Vinda desse “norte” e “interior” Maria Papoila representava, na tela, um cenário e situação tão bem conhecida de muitos. Mas como se pode ler nessa letra trágica, alegremente musicada, havia nessa camponesa e futura criada, um desejo, de partir, em busca de tudo melhor, curiosamente, sem apego à terra natal e ainda, mais surpreendente, sem saudade, cantava, já no refrão: “Adeus, ó terra / Adeus linda serra / de neve a brilhar / Adeus, aldeia / Que eu levo na ideia / Não mais cá voltar”¹¹⁰⁷.



Fig. 110-113. Fotogramas do filme *Maria Papoila* (1937).

¹¹⁰⁵*Diário de Notícias*, Lisboa, 2 de Agosto de 1937.

¹¹⁰⁶*O Século*, Lisboa, 15 de Agosto de 1937.

¹¹⁰⁷ A letra continua com os seguintes versos: “Diz que a sina das pessoas, sempre ouvi / Vem do nome que elas têm / Coisas más ou coisas boas, vem daí / E comigo calha bem / Eu no monte era Papoila / Tinha o nome de moçoila / que no campo anda a lidar / Mas a Graça bem dizia / Como sou também Maria / Tinha que ir p’ró pé do mar.”

Os restantes actores, actrizes e personagens eram, também, na sua maioria conhecidos do grande público. Carlos era o galã, semelhante aos que se viam nos filmes estrangeiros e talvez no Chiado, Mister Scott era o estrangeiro excêntrico como aqueles que gastavam dinheiro com supostos “vícios” entre Lisboa e o Estoril, o 27 e o 14 representavam os magalas que cumpriam o serviço militar como todos os portugueses, enquanto o Zé da Avó representava uma patente mais alta, servindo de “evocação do brio militar português”¹¹⁰⁸. Margarida de Noronha encarnava a alta sociedade, “caprichosa e fútil” como descreveria o *Diário de Notícias* e as “Tia Joaquina, D. Efigénia e D. Casimira são três tipos deliciosos de cinema caricatural e realista”¹¹⁰⁹. Em última instância, todos estes personagens eram a Lisboa que existia fora do écran, com o seu “viver mediano, tranquilo, virtuoso, de pura, singela suficiência”¹¹¹⁰. Eram as Maria Papoilas, os 27’s, e outros, que viam e se reviam no filme.

Maria Papoila não vive só de actores e personagens. Caso raro no cinema português, até mesmo hoje em dia, a cidade representa um papel central na concepção do filme e no desenvolvimento da acção. Lisboa surge primeiramente em oposição ao campo, como se vê logo nas cenas iniciais, delineando uma visão dicotóma do país. À casa com a cama de palha fazia frente às novas edificações de betão. Mas não nos querendo aqui deter no retrato do campo - não é relevante e está, de resto, melhor condensado na personagem Maria Papoila do que nessas imagens -, atente-se antes aos registos fílmicos da cidade, raros numa cinematografia que prefere brincar aos bairros de estúdio, de fachadas de madeira e quartos de papelão.



Fig. 114-117. Fotogramas do filme *Maria Papoila* (1937).

Assim, *establishing shots* localizavam o espectador (lisboeta) na cidade onde ocorria a acção, enquadrando tanto um como o outro, cidade / cidadãos, num jogo de referências e identificações. Veja-se o breve levantamento das localidades, assim como

¹¹⁰⁸ *Diário de Notícias*, Lisboa, 9 de Agosto de 1937.

¹¹⁰⁹ *Diário de Notícias*, Lisboa, 9 de Agosto de 1937.

¹¹¹⁰ Acácio Leitão, «Cuidado com a Ficção!» in *Animatógrafo*, n.º 42, Lisboa, 25 de Agosto de 1941.

o que isso implica em termos de comportamentos. Chegada de Vil-de-Moinhos à estação de comboios do Rossio, entre malas e pregões, Maria Papoila perde-se por Lisboa entrando no Café Chave d'Ouro, deambulando depois até ao recém edificado bairro da Alameda Dom Afonso Henriques, onde se depara com o Instituto Superior Técnico enquanto procura a Pensão Lisbonense. “Bairros novos, de meia burguesia”¹¹¹¹, estes apareceriam no filme a par do pitoresco concretizado no arraial na Praça da Figueira, com lanternas, bailarico e os seus vendedores de manjericos, tão ao gosto de Leitão de Barros e dos seus espectadores.



Fig. 118-121. Fotogramas do filme *Maria Papoila* (1937).

Maria Papoila registava também a “vida humilde desta Lisboa, domingueira, pacata, agradável, sem mazelas nem vielas”, dos namoros no Campo Grande, captados pelo fotografo *à la minute*, e do passeio de automóvel, para quem o tinha¹¹¹². “[A]mbiente regional, alfacinha, desportivo, militar, elegante, ingénuo”¹¹¹³, assiste-se ainda neste filme a eventos como o *Dia da Natação*, na piscina do Algés e Dafundo¹¹¹⁴ e aos banhos de mar e sol, desporto e acrobacias incluídas, na praia no Estoril. Estas vidas foram complementadas com a «sumptuosidade luxuosa dos altos Estoris, com “vamps” e mesas de jogo, onde as “paradas”, por vezes, representam a última razão da existência», e onde não faltou a *jazz-band*, e ao qual podemos contrapor o “bom povo, que canta nas terceiras classes da C.P. acompanhado de banza e harmónio”, conforme se o descrevia no *Diário de Lisboa*¹¹¹⁵. Depois deste filme Lisboa desapareceria do cinema português por mais quase trinta anos, limitando-se a ocasionais aparições¹¹¹⁶. No que diz respeito aos discursos oficiais reduzir-se-ia ao bairro e ao Terreiro do Paço.

¹¹¹¹ Artur Portela in *Diário de Lisboa*, n.º 5293, Lisboa, 14 de Agosto de 1937, página 3.

¹¹¹² Artur Portela in *Diário de Lisboa*, n.º 5293, Lisboa, 14 de Agosto de 1937.

¹¹¹³ *Diário de Notícias*, Lisboa, 8 de Agosto de 1937, secção cinematográfica.

¹¹¹⁴ *Diário de Lisboa*, n.º 4984, Lisboa, 1 de Outubro de 1936, página 3. No dia antes Leitão de Barros filma no mesmo local um “festival” intitulado “O Dia da Natação”. Ver *Diário de Lisboa*, n.º 4986, 3 de Outubro de 1936. A reportagem sobre o evento *Diário de Lisboa*, n.º 4987, Lisboa, 4 de Outubro de 1936.

¹¹¹⁵ Artur Portela in *Diário de Lisboa*, n.º 5293, Lisboa, 14 de Agosto de 1937.

¹¹¹⁶ Para um levantamento das aparições de Lisboa na ficção cinematográfica portuguesa de longa-metragem entre o seu início e 1974 ver Cortez-Pinto, Afonso, «Onde Está Lisboa no Cinema Português?» in *Avanca Cinema - Conferência Internacional Arte Tecnologia Comunicação 2011*, Avanca, Edições Cine-Clube de Avanca, 2011.



Fig. 122-125. Fotogramas do filme *Maria Papoila* (1937).

Além da cidade, dos seus habitantes e hábitos, ficaram também registadas nesse filme as paradas militares, a vida de caserna assim como uma visão do serviço militar. Castigo para alguns, caso de Eduardo que vai para o quartel porque perdeu o ano escolar, e obrigação para todos os “Zé Ninguéns”, como o fado cantado por Estevão Amarante sublinhava¹¹¹⁷, neste filme a instituição militar foi também descrita como de integridade questionável numa cena posteriormente censurada em que o personagem principal suborna um oficial para deixar o serviço. Além destas sequências, o militarismo estaria presente de um modo mais sério no programa de estreia de *Maria Papoila*, em duas curtas-metragens documentais do mesmo realizador genericamente intituladas *Mocidade Portuguesa* e *Legião Portuguesa*.

Do Estado e do Cinema: encomendas

Inspirados pela produção propagandística dos regimes europeus da época, e dada a recente constituição da Mocidade Portuguesa e da Legião Portuguesa, decidiu-se então realizar dois documentários com o intuito de dar a conhecer esses novos órgãos do Estado Novo. Financiados pelas organizações que lhes dão título, ambos tiveram como ponto de partida as celebrações do 28 de Maio de 1937, ano XI da Revolução Nacional, mais especificamente a parada realizada na ocasião, onde desfilaram no que seriam as suas primeiras grandes demonstrações públicas.

Mocidade Portuguesa (1937)

Criada em 1936, inspirada por outras juventudes fascistas organizadas, a Mocidade Portuguesa tinha a finalidade, em termos gerais, “de preparar as jovens gerações do país para que possam colaborar mais eficazmente no progresso, na

¹¹¹⁷*Fado do Zé Ninguém* (Alberto Barbosa / José Galhardo / Vasco Santana / Raul Portela) “Soldado que foste ás sortes / Vai p’ro quartel, não te importes / Que lá, ninguém te faz mal/ Não temas, que não te comem/ Vais aprender a ser homem / P’ra defender Portugal. // Se Deus quiser ainda hás-de voltar á terra/ Mas se tiveres que ir p’ra guerra / Não temas, que és português/ É teu dever saber viver como um forte/ Não tenhas medo da morte / Que só se morre uma vez. // Ó Zé ninguém que és militar/ Se a pátria-mãe tu queres honrar/ Segue o exemplo dum soldado com ralé/ Que morreu e está num templo, mas ninguém sabe quem é. // Soldado, lá na trincheira/ Se vires o porta-bandeira / Tombar com ela no chão/ Levanta-a logo, soldado/ Nu trapo verde-encarnado / Tu tens a pátria na mão. // Que a pátria vem nessa bandeira imponente/ Da côr do sol, do poente / Da côr do mar e da esperança/ Defende-a bem, p’ra isso tens a espingarda/ E vestes aquela farda / Com que vencemos em França”

prosperidade e na grandeza de Portugal”¹¹¹⁸. Visava, conforme consta no regulamento, “estimular o desenvolvimento integral da sua capacidade física, a formação do carácter e a devoção à Pátria, no sentimento da ordem, no gosto da disciplina e no culto do dever militar”. Tendo os “grandes exemplos de Nun' Álvares e do Infante D. Henrique”, a Mocidade Portuguesa “consagra-se, em activa cooperação, à nova Renascença Pátria”, investindo, em termos concretos, “na educação moral e cívica, física e pré-militar dos filiados”¹¹¹⁹.

Com uma relação directa com o cinema, caso raro nas instituições do regime, a Mocidade Portuguesa desde cedo que se serviu dele. Aquele que é tido como o seu “primeiro acto público”, a participação de ginastas nos Jogos Olímpicos de Berlim em 1936¹¹²⁰, foi filmado, assim como um desfile de então que daria origem à curta-metragem documental *O Desfile da Mocidade Portuguesa* (1936). Este viria a ser exibido em conjunto com *A Revolução de Maio* em sessões gratuitas organizadas pelo S.P.N. A própria Mocidade Portuguesa organizou também as suas sessões cinematográficas, dos quais se destaca a projecção de *A Bandeira* (1935) de Julien Duvivier¹¹²¹, numa iniciativa conjunta com o Sindicato Nacional dos Profissionais do Cinema¹¹²². Além dessa, no final de 1936, a 15 de Novembro, organizam ainda uma sessão matinal no São Luiz para exhibir os filmes *Olimpíada Branca* e *O Jovem Hitleriano Quex* (1933) de Hans Steinhoff¹¹²³, ambos cedidos “pela legação da Alemanha e pela Casa de Itália, nos quais se documenta, admiravelmente, a obra do nacional-socialismo e do fascismo”¹¹²⁴. Assistiram a estes, de acordo com a imprensa de então, “grupos uniformizados de membros da Mocidade Portuguesa e delegações masculinas e femininas da Juventude Hitleriana e da Juventude Fascista Italiana”¹¹²⁵.

¹¹¹⁸ Marcello Caetano “quando comissário nacional” in Arriaga, Lopes, *Mocidade Portuguesa – Breve História de uma Organização Salazarista*, Lisboa, Terra Livre, 1976, página 74 e 75. A Mocidade Portuguesa foi instituída por Decreto-Lei n.º 26.611, de 19 de Maio de 1936, em execução da Lei n.º 1941, de 11 de Abril de 1936. O regulamento é aprovado a 4 de Dezembro de 1936.

¹¹¹⁹ Artigo 1 do regulamento do Decreto n.º 27301, de 4 de Dezembro de 1936 relativo à Organização Nacional Mocidade Portuguesa.

¹¹²⁰ *Diário de Lisboa*, n.º 5114, 15 de Fevereiro de 1937.

¹¹²¹ Duvivier, Julien, *La Bandera*, França, Société Nouvelle de Cinematographie, 1935.

¹¹²² De acordo com A. Pena-Rodríguez, «Cinema, Fascism and Propaganda. A historical approximation to the Portuguese Estado Novo» in *Revista Latina de Comunicación Social*, n.º 67, La Laguna (Tenerife, Canary Islands), La Laguna University consultado em http://www.revistalatinacs.org/067art/953_Vigo/09_PenaEN.html 12 de Março de 2013. Ainda de acordo com este artigo “*La Bandera* was shown at Lisbon’s Condes Cinema and served as a pretext for an anti-communist propaganda session involving the Portuguese journalist Armando Boaventura, the leader of the *Renovación Española* party, Antonio Goicoechea, and the Marquis of Quintanar.”

¹¹²³ Steinhoff, Hans, *Hitlerjunge Quex: Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend*, Alemanha, Universum Film, 1933.

¹¹²⁴ *Diário de Lisboa*, n.º 5028, 15 de Novembro de 1936.

¹¹²⁵ “Em camarotes, assistiram à sessão os srs. Cristiano de Sousa, representando o ministro da Educação, eng. Nobre Guedes, comissário nacional da Mocidade Portuguesa, dr. Luís Figueira e dr. Luís Pinto Coelho, comissários do mesmo organismo, representando respectivamente, os srs. ministros da Itália e da Alemanha; estiveram o conde di Carrobio, chefe do Fascio em Lisboa; Claussen, chefe do Partido Nazi em Portugal; Graeser, delegado do Partido em Lisboa; Berner, representante da Imprensa alemã; e Roth, director do Colégio Alemão” citação não identificada in Arriaga, Lopes, *Mocidade Portuguesa – Breve História de uma Organização Salazarista*, Lisboa, Terra Livre, 1976, página 45.



Fig. 126. Projectção de «filmes sobre a “Legião” e a “Mocidade”». «Cinema para o Povo» in *Diário da Manhã*, Lisboa, 27 de Agosto de 1937.

Foi no sentido de dar continuidade a esta missão de contornos cinematográficos que Leitão de Barros foi contratado como “chefe dos serviços de imagem” para realizar um documentário sobre o organismo. Assim, para o que viria a intitular-se *Mocidade Portuguesa*, foram filmadas as suas actividades durante um determinado período de tempo, mais precisamente o acampamento da Palhavã, a já referida Parada do 28 de Maio e a Festa do Terreiro do Paço.

Dividindo o filme em duas partes, a primeira corresponde às sequências do acampamento onde se assiste à preparação, treino e manutenção, e a segunda à parada, onde se pode ver a Mocidade Portuguesa em acção, numa demonstração pública.

Começando pelo acampamento, esta parte é organizada de acordo com as várias etapas do dia. Assiste-se ao acordar, aos banhos e outros cuidados higiénicos, mas também alimentares, da Mocidade¹¹²⁶. Entrando no quotidiano dava-se a conhecer a vivência e modo de operar da estrutura a partir de dentro, demonstrando-se assim as “virtudes militares, aprumo e desembaraço, qualidades para manterem um Portugal melhor”¹¹²⁷. Estas sequências são alternadas com as de treino, onde é feita uma construção cinematográfica do corpo, entendendo-o de um ponto de vista ideológico, como uma máquina, trabalhada através dos “indispensáveis exercícios físicos rejuvenescedores da raça”, visando sempre a militarização do indivíduo¹¹²⁸. Em termos concretos os planos são concebidos e organizados de forma a explorar os movimentos, captando sobretudo os sincronismos e as geometrias que daí derivam.

Ainda nesta primeira parte do filme assiste-se à visita do Chefe de Estado e do Governo ao acampamento. Neste bloco a montagem foi trabalhada através de grandes planos das fardas – botas, cintos e insígnias – assim como de bandeiras – a nacional e a de D. João I - e saudações romanas, sempre com uma carga simbólica adjacente. A

¹¹²⁶ Para descrição detalhada destas sequências ver Sá, Sérgio Miguel Lobo da Conceição Bordalo e, *TRIUNFOS E CONTRADIÇÕES DA VONTADE Para uma Releitura de Lopes Ribeiro e Leitão de Barros no Contexto do Cinema de Propaganda* (Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos – Estudos do Cinema e Audiovisual. Orientação de Professor Doutor Mário Jorge Torres), Lisboa, Universidade de Lisboa - Faculdade de Letras, 2013, página 429-431.

¹¹²⁷ «O que será a Mocidade Portuguesa» in *Diário de Lisboa*, n.º 5004, Lisboa, 22 de Outubro de 1936.

¹¹²⁸ «O que será a Mocidade Portuguesa» in *Diário de Lisboa*, n.º 5004, Lisboa, 22 de Outubro de 1936.

título de exemplo, esta saudação era entendida como “como sinal de subordinação hierárquica e patriótica solidariedade”¹¹²⁹. No caso do cinto, nas palavras de António Carneiro Pacheco (1887-1957), Ministro da Educação Nacional e fundador da Mocidade Portuguesa, o “S” na fivela “exprime a comunhão espiritual de toda a juventude portuguesa na fusão ígnea do sentimento pátrio”¹¹³⁰. A farda, resumiria o mesmo. Era nela que

se encontrava representado o culto do dever militar, sem o qual não pode haver efectivo amor à Pátria; um instrumento de educação pré-militar, sem o qual o soldado não dará todo o seu possível rendimento; a expressão juvenil das virtudes militares, sem as quais não há exercito vitorioso; enfim, o símbolo da Nação armada, que é o exército de hoje, em que as reservas morais não valem menos que o armamento.¹¹³¹

Através destes elementos simbólicos específicos, o membro da Mocidade Portuguesa, isolado ou indiferenciado no todo, era sempre um representante e síntese de um programa. Mais do que isso, ao serem intercaladas e sobrepostas essas imagens com as de oficiais do regime, entendia-se os membros e o próprio organismo como parte do todo que era o Estado Novo. Em planos gerais visualisava-se o corpo maior, uno, da Mocidade Portuguesa. Em termos sonoros, estas sequências são acompanhadas por hinos, música e ritmos de tambores.

Na segunda parte do filme, correspondente ao desfile comemorativo do 28 de Maio, “a mocidade saúda os chefes”. Descrevia o então professor e futuro comissário nacional da Mocidade Portuguesa Marcello Caetano (1906-1980) o que assistiu na Avenida da Liberdade e no Terreiro do Paço e que corresponde ao que se viu no écran:

Os rapazes animam-se quando, todos revestidos da dignidade da sua farda passam nas avenidas, entre aplausos e sorrisos da multidão. Vamos ver se não haverá um sentido educativo na parada, onde muitos julgam haver apenas uma exibição; a parada tira a sua beleza da harmonia do conjunto. E isso que deslumbra os olhos e faz erguer as almas resulta da disciplina; a disciplina aprende-se pelo hábito de obediência; a obediência deve aceitar-se como cumprimento do dever;

¹¹²⁹ Artigo 16 do regulamento do Decreto n.º 27301, de 4 de Dezembro de 1936 relativo à Organização Nacional Mocidade Portuguesa.

¹¹³⁰ Carneiro Pacheco citado in Arriaga, Lopes, *Mocidade Portuguesa – Breve História de uma Organização Salazarista*, Lisboa, Terra Livre, 1976, páginas 75 e 76.

¹¹³¹ Carneiro Pacheco citado in Arriaga, Lopes, *Mocidade Portuguesa – Breve História de uma Organização Salazarista*, Lisboa, Terra Livre, 1976, páginas 75 e 76. Marcello Caetano: “A farda tem um sentido educativo que já conhecemos de muitas gerações. Quando se quis organizar uma força para servir um ideal superior, deu-se aos seus componentes uma farda que era, só por si, todo um programa: crenças, fé e acção. A farda do rapaz da MP é uma profissão de fé, a revelação ostensiva do que se é – um acto de verdade. E a verdade é a primeira das virtudes que temos de incutir e exigir aos rapazes.” Marcello Caetano, *Processos de Formação Nacionalista: educação moral*, discurso proferido numa reunião de dirigentes a 22 de Outubro de 1937 citado in Arriaga, Lopes, *Mocidade Portuguesa – Breve História de uma Organização Salazarista*, Lisboa, Terra Livre, 1976, página 76 e 77.

e o dever deve ser cumprido com uma constante alegria interior.¹¹³²

Numa “afirmação de disciplina”¹¹³³, a Mocidade Portuguesa, acompanhada pela Juventude Hitleriana, apresentava o seu militarismo organizado e coreografado¹¹³⁴. Com uma forma sólida, una, no filme via-se a demonstração visual dos “sentimentos, virtudes, sacrifícios e esperanças” com que Salazar, nas suas palavras, “conta criar a nova era, e escrever a nova história e erguer Portugal à altura do [seu] patriotismo”¹¹³⁵. Demonstrações de “quase matemáticos exercícios ginásticos a que se entregaram em exhibições correctíssimas” completavam o desfile, dando provas das capacidades físicas da Mocidade Portuguesa¹¹³⁶.

Recorrendo às mesmas técnicas de montagem e filmagem usadas no primeiro bloco, planos-pormenor e sobreposição de imagens – por vezes com fotografias –, com “raro sentido visual”, como então se descreveu, Leitão de Barros faz aqui um maior uso de planos gerais mostrando assim a dimensão do conjunto¹¹³⁷.

O filme termina com imagens de Carmona e de Salazar e, segundo a imprensa da altura, o “público aplaudiu com verdadeira fé nacionalista, a arte de Leitão de Barros e os briosos jovens da M.P.”¹¹³⁸. A crítica considerou, inclusivamente que “nunca se realizou entre nós trabalho tecnicamente mais perfeito nem de mais alto sentido patriótico”¹¹³⁹.

Legião Portuguesa (1937)

Embora tenha sido exibido na ante-estreia no Casino Estoril, o filme *Legião*

¹¹³² Marcello Caetano, Processos de Formação Nacionalista: educação moral, discurso proferido numa reunião de dirigentes a 22 de Outubro de 1937 citado in Arriaga, Lopes, *Mocidade Portuguesa – Breve História de uma Organização Salazarista*, Lisboa, Terra Livre, 1976, página 78.

¹¹³³ Marcello Caetano “numa reunião de dirigentes” citado in Arriaga, Lopes, *Mocidade Portuguesa – Breve História de uma Organização Salazarista*, Lisboa, Terra Livre, 1976, página 75.

¹¹³⁴ «Jovens alemães tomaram parte ainda em desfiles e paradas nas efemérides de maior significado para a recém formada MP. De braço erguido, repetindo a saudação fascista, os primeiros lusos – dos 7 aos 10 anos – desfilaram pela primeira vez nas comemorações do Ano XII da chamada Revolução Nacional, em Maio de 1937. E, juntamente com eles, as “juventudes nazis, marchando à alemã, impecavelmente”, como referiam as reportagens dos jornais diários, todos eles insuspeitos ao regime em que se apoiavam e fielmente serviam.» de acordo com Arriaga, Lopes, *Mocidade Portuguesa – Breve História de uma Organização Salazarista*, Lisboa, Terra Livre, 1976.

¹¹³⁵ Salazar, A. Oliveira citado in Arriaga, Lopes, *Mocidade Portuguesa – Breve História de uma Organização Salazarista*, Lisboa, Terra Livre, 1976.

¹¹³⁶ *O Século*, Lisboa, 26 de Maio de 1938 citado Arriaga, Lopes, *Mocidade Portuguesa – Breve História de uma Organização Salazarista*, Lisboa, Terra Livre, 1976, página 88.

¹¹³⁷ P. C. in *Diário da Manhã*, Lisboa, 15 de Agosto de 1937. Sobre estes dois filmes ver Sá, Sérgio Miguel Lobo da Conceição Bordalo e, *TRIUNFOS E CONTRADIÇÕES DA VONTADE Para uma Releitura de Lopes Ribeiro e Leitão de Barros no Contexto do Cinema de Propaganda* (Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos – Estudos do Cinema e Audiovisual. Orientação de Professor Doutor Mário Jorge Torres), Lisboa, Universidade de Lisboa - Faculdade de Letras, 2013, páginas 427-435.

¹¹³⁸ P.C. in *Diário da Manhã*, Lisboa, 15 de Agosto de 1937.

¹¹³⁹ P.C. in *Diário da Manhã*, Lisboa, 15 de Agosto de 1937. Acrescente-se aqui a outra crítica feita ao filme, que pouco se detém sobre o filme propriamente, preocupando-se mais com o possível alcance que este deveria ter. A saber, segundo o *Novidades*, “por ele vemos como a mocidade, em virtude da clara visão dum grande ministro, o dr. Carneiro Pacheco, se transformou; já não é aquela turba perturbadora e inconsciente, é uma força, e uma geração que surge integrada numa ideia, e que em poucos meses se nos apresenta numa forma brilhante”. Ver Jorge in *Novidades*, n.º 13242, 17 de Agosto de 1937.

Portuguesa estreia apenas uns dias mais tarde, a 24 de Agosto, no Casino Estoril¹¹⁴⁰, no São Luiz e Cinema Condes, como complemento dos já referidos.

Organismo criado a 30 de Setembro de 1936 com o objectivo de dar “prosseguimento da epopeia do Império”¹¹⁴¹, este, de acordo com os estatutos legais, consistiria numa “formação patriótica de voluntários destinada a organizar a resistência moral da Nação e cooperar na sua defesa contra os inimigos da Pátria e da ordem social”¹¹⁴².

Investindo também num filme documental e recorrendo novamente a Leitão de Barros para o realizar, *Legião Portuguesa* apresenta-se com uma forma bastante semelhante ao documentário *Mocidade Portuguesa* em termos de estrutura, imagem e conteúdo. Neste são focadas as actividades do núcleo de Cavalaria n.º 2 num determinado espaço de tempo, sublinhando o seu carácter militar disciplinado e o seu papel no contexto maior do país. Mais concretamente, assiste-se ao seu acampamento nas Laranjeiras, em Lisboa, ao desfile na Avenida de Liberdade aquando das já referidas comemorações do 28 de Maio de 1937, ao cantar de hinos e imagens de saudações. Estas sequências são alternadas com imagens do “srs. Presidente da Republica, Doutor Salazar, Ministros da Educação Nacional, do Comércio, e das Obras Públicas, da Marinha, Sub-secretário da Guerra e dr. José Alberto dos Reis aplaudindo a bela e apoteótica parada dos legionários”¹¹⁴³.

Em termos sonoros ouve-se excertos de discursos de “srs.dr.Costa Leite (Lumbrals), presidente da Junta Central da Legião; coronel Namorado de Aguiar, dr. Aguedo de Oliveira, major Abranches Pinto, capitão Candeias, dr. José Cabral, capitão Roque Aguiar”¹¹⁴⁴.

O filme é entusiasticamente anunciado nas páginas do *Diário de Lisboa*. Lia-se:

LEGIONÁRIOS! hoje estreia-se no São Luiz e no Condes O FILME OFICIAL DA LEGIÃO PORTUGUESA. Algumas imagens vos falarão do vosso sagrado sacrifício, do esforço de tantas horas, compensado apenas pelo sentimento do dever cumprido, sem outro prémio que não seja a satisfação do vosso nobre ideal de paz, de amor, de elevação social e humana. Legionários! A

¹¹⁴⁰*Diário de Lisboa*, n.º 5303, Lisboa, 24 de Agosto, página central.

¹¹⁴¹ Santos Cravina, «A Legião Portuguesa e a defesa do Império» in *Diário de Lisboa*, n.º 5339, 29 de Setembro de 1937, página 3.

¹¹⁴²Decreto-Lei n.º 27058. D.R. n.º 230, Série I de 1936-09-30, Presidência do Conselho. A Junta Central da Legião Portuguesa toma posse a 9 de Novembro de 1936. Uma semana depois, a 15 de Novembro de 1936, dá-se início à instrução militar dos filiados e a 29 desse mesmo mês este já contava com algumas centenas de filiados. De acordo com *Diário de Lisboa*, Lisboa, n.º 5042, 29 de Novembro de 1936. A 7 de Janeiro do ano seguinte é aprovado pela Junta Central o regulamento (Portaria n.º 8606. D.R. n.º 25, Série I de 1937-01-30, Ministério do Interior - Gabinete do Ministro). Ver ainda *O Regulamento da Legião Portuguesa* in *Diário de Lisboa*, n.º 5100, Lisboa, 30 Janeiro de 1937, página 9.

¹¹⁴³*Diário da Manhã*, Lisboa, 25 de Agosto de 1937.

¹¹⁴⁴*Diário da Manhã*, Lisboa, 25 de Agosto de 1937.

voz dos vossos chefes – na saudação da Legião a Salazar, o inesquecível 1º desfile no 28 de Maio, essa demonstração formidável da grande concentração de 1937 – tudo passa em rápidas imagens neste histórico pedaço de celulóide que regista para todo o sempre o levantamento consciente duma geração que ama a terra onde nasceu – e a quer Sua!¹¹⁴⁵

No dia seguinte à sua estreia é noticiada a publicação do *Decálogo do Legionário* pelo S.P.N., um documento “que condensa a doutrina que todo o filiado na Legião Portuguesa deve conhecer e acatar”¹¹⁴⁶. O primeiro princípio do Decálogo resumia-o, e complementava o que se tinha assistido no écran: “o claro e solene repúdio das mentiras do individualismo e a afirmação não menos solene e clara, dos princípios do nacionalismo orgânico”¹¹⁴⁷.



Fig. 127. Publicidade aos filmes *Mocidade Portuguesa*, *Legião Portuguesa* e *Maria Papoila* in *Diário de Notícias*, Lisboa, 24 de Agosto de 1937.

Depois da estreia, a publicidade ao programa conjunto *Maria Papoila*, *Mocidade Portuguesa* e *Legião Portuguesa*, acrescenta que o documentário tinha sido um êxito e que a “a legião foi recebida com uma apoteose”. Diziam ser este “o mais extraordinário programa de cinema nacional jamais oferecido ao público português”¹¹⁴⁸. No entanto, à parte a publicidade, o filme passa quase despercebido nas publicações de então. O *Diário da Manhã* foi o único a dedicar-lhe mais do que umas breves linhas, descrevendo as imagens e enumerando personalidades que constam do filme, mencionando, inclusivamente, que “o público dispensou uma demorada ovação a este documentário”¹¹⁴⁹. Os desenvolvimentos deste documentário no que diz respeito à sua distribuição e recepção são hoje desconhecidos¹¹⁵⁰. Acrescente-se apenas que, mais uma

¹¹⁴⁵*Diário de Lisboa*, n.º 5303, Lisboa, 24 de Agosto de 1937, página central.

¹¹⁴⁶*Diário de Lisboa*, n.º 5304, Lisboa, 25 de Agosto de 1937, página 2.

¹¹⁴⁷Citado em *Diário de Notícias*, Lisboa, 25 de Agosto de 1937.

¹¹⁴⁸*Diário de Lisboa*, n.º 5304, Lisboa, 25 de Agosto de 1937, página 3.

¹¹⁴⁹*Diário da Manhã*, Lisboa, 25 de Agosto de 1937.

¹¹⁵⁰ A cópia existente em arquivo a qual assistimos além de estar insonorizada apresenta em legenda a referência à data de 12 de Junho de 1938. De acordo com Sérgio Sá, na sua tese de doutoramento, “esta legenda de 1938 indica que a única cópia de *Legião Portuguesa* hoje existente no arquivo da Cinemateca Portuguesa, feita a partir de uma cópia em nitrato da época, foi objecto de uma remontagem *a posteriori*. Curiosamente, esta cópia tem 239 m, enquanto a cópia estreada em 1937 tinha 289 m, o que nos leva a supor que Leitão de Barros terá feito cortes nesta versão para incluir os eventos do ano seguinte”. Sá, Sérgio Miguel Lobo da Conceição Bordalo e, *TRIUNFOS E CONTRADIÇÕES DA VONTADE Para uma Releitura de Lopes Ribeiro e Leitão de Barros no Contexto do Cinema de Propaganda* (Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos – Estudos do Cinema e Audiovisual. Orientação

vez, as imagens criadas por Leitão de Barros, vão ser reutilizadas em propaganda impressa do regime, mais precisamente no álbum *Portugal 1940*, que abordaremos adiante.

Conclusivamente pode dizer-se que ambos os documentários estavam em consonância com a produção propagandística europeia de então, como, de resto, se salientou na altura¹¹⁵¹. Seguindo, sobretudo, o que se vinha a fazer na Alemanha em termos de propaganda cinematográfica, estes dois documentários de Leitão de Barros apresentam de forma clara os novos organismos do regime, os seus objectivos e acções¹¹⁵². *Mocidade Portuguesa* e *Legião Portuguesa*, na sua actualidade, serviriam como que um ensaio do que viria a ser o *Jornal Português* embora aí nunca se tenha atingido o fulgor estético dos dois aqui trabalhados, como uma demonstração das possibilidades do meio cinematográfico e de como este poderia servir o regime.

Varanda dos Rouxinóis (1939)

A *Maria Papoila* segue-se mais um filme “popular, sem ser baixo!”¹¹⁵³. Título de um quadro de Malhoa de 1915, *Varanda dos Rouxinóis* era um dos mais antigos projectos de Leitão de Barros, já apresentado e aprofundado nas páginas da *Imagem* de António Lopes Ribeiro¹¹⁵⁴ e lembrado em 1936 no *Cinejornal* (1935-1939)¹¹⁵⁵, sem qualquer desenvolvimento. Era agora actualizado. Centrado no ciclismo, modalidade desportiva em voga na década de 20 e 30 embora já a perder o seu fulgor face ao futebol, tentar-se-ia que deste filme “resultasse uma certa *moral desportiva*. O desporto precisa de ser dignificado”¹¹⁵⁶, entendia o realizador que dispensa dois meses das suas férias¹¹⁵⁷ para realizar “uma obra sem pretensões, inspirada na gente que nos rodeia”¹¹⁵⁸. Com argumento de João Bastos (1883-1957), então tido como um “mestre do teatro

de Professor Doutor Mário Jorge Torres), Lisboa, Universidade de Lisboa - Faculdade de Letras, 2013, página 434, nota de rodapé 675.

¹¹⁵¹ “Ao correr do filme lembramo-nos de documentários em que assistíamos à ressurreição da Itália e da Alemanha, e sentimo-nos orgulhosos. *Mocidade Portuguesa* merece passar fronteira, para que o mundo veja como Portugal é outro, ressurgido debaixo da direcção do chefe Salazar.” De acordo com Jorge, *Novidades*, n.º 13242, 17 de Agosto de 1937.

¹¹⁵² De acordo com a tese de doutoramento de Sérgio Sá, Leitão de Barros terá provavelmente assistido a alguns destes filmes nas viagens que fez ao abrigo da Junta para a Alta Cultura. Ver Sá, Sérgio Miguel Lobo da Conceição Bordalo e, *TRIUNFOS E CONTRADIÇÕES DA VONTADE Para uma Releitura de Lopes Ribeiro e Leitão de Barros no Contexto do Cinema de Propaganda* (Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos – Estudos do Cinema e Audiovisual. Orientação de Professor Doutor Mário Jorge Torres), Lisboa, Universidade de Lisboa - Faculdade de Letras, 2013, página 428.

¹¹⁵³ Leitão de Barros, Prefácio ao folhetim *Varanda dos Rouxinóis*, transcrito em Matos-Cruz, José (org.literária), Barros, Leitão de, *Varanda dos Rouxinóis / Vendaval Maravilhoso*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982, página 11.

¹¹⁵⁴ O filme já tinha sido mencionado em *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 108, Lisboa, 6 de Julho de 1930; *Kino*, n.º 10, Lisboa, 3 de Julho de 1930; *Imagem*, n.º 35, Lisboa, 27 de Agosto de 1931; *Girasol*, n.º 11.

¹¹⁵⁵ «Algumas afirmações desasombradas do sr. Álvaro Lima, director da S.U.S., a firma produtora de Bocage» in *CineJornal*, n.º 12, Lisboa, 6 de Janeiro de 1936.

¹¹⁵⁶ Leitão de Barros citado in Matos-Cruz, José (org.), Barros, Leitão de, *Varanda dos Rouxinóis / Vendaval Maravilhoso*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982, página 8.

¹¹⁵⁷ Augusto Fraga, «Varanda dos Rouxinóis» in *Cinéfilo*, n.º 561, Lisboa, 19 de Maio de 1939.

¹¹⁵⁸ «Leitão de Barros fala da Varanda dos Rouxinóis que hoje se estreia no Tivoli» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 11 de Dezembro de 1939).

popular” e que viria a assinar também êxitos como *O Costa do Castelo* (1943) e *A Menina da Rádio* (1944), com o auxílio temporário de José Maria Pereira Coelho (1879-1963), “ilustre homem de teatro”¹¹⁵⁹, *Varanda dos Rouxinóis* conta-nos a história de como o

idílio de Madalena e Eduardo, naturais de Alcobaça, é interrompido quando, num dia de festa, ele é convidado para corredor profissional de bicicleta, ela para ser actriz na capital. Só Eduardo aceita, sagrando-se campeão, e amado por Dina (Teresa), uma artista de teatro. Madalena não perdoa essa traição afectiva, vai para Lisboa e aceita o lugar de “girl”, tornando-se, em breve, primeira na companhia de teatro, ao substituir a caprichosa Dina. Embora bafejada pelo sucesso, Madalena ainda não é feliz.¹¹⁶⁰

O filme, de longa-metragem com 102 minutos, foi rodado nos estúdios da Tobis Portugal e contou, no elenco com Madalena Sotto, que se estreava neste filme, no papel de Madalena Reis, Oliveira Martins no papel de Eduardo Oliveira além de Maria Matos que aqui representa D. Inácia da Conceição e Noé de Almeida, aqui Augusto Silva, como actores principais. Contracenaram (nome dos personagens entre parêntesis) Alfredo Silva, António Silva (António Gouveia, o empresário), Aurélio Ribeiro, Baltazar de Azevedo, Costinha (Xavier, o redactor), Dina Teresa (ela mesma), Fernanda Afonso, Fernando Silva, João Manuel Pinheiro (Faísca), Joaquim Pinheiro, Moreira da Silva, Olga Coelho, Regina Montenegro e Silvestre Alegim (director da fábrica)¹¹⁶¹. A música foi escrita por Frederico de Freitas, responsável também pela direcção musical, Raul Ferrão e Cruz e Sousa. A equipa de fotografia foi constituída pelos antigos colaboradores d'*O Notícias Ilustrado*, Salazar Diniz e Octávio Bobone com a assistência do futuro realizador Perdigão Queiroga. A fotografia de cena foi mais uma vez de João Martins¹¹⁶². A assistir a realização de Leitão de Barros esteve Arthur Duarte e na produção Rodrigues Pinto.

Sempre preocupado com a recepção, mais agora visto ter sido o próprio a financiar o filme, Leitão de Barros atenta às apetências do público e à actualidade das temáticas. Nesse sentido investe em *décors* ou adereços da época, envolve no

¹¹⁵⁹Matos-Cruz, José (org.), Barros, Leitão de, *Varanda dos Rouxinóis / Vendaval Maravilhoso*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982, página 8.

¹¹⁶⁰Matos-Cruz, José, *O Cais do Olhar – O Cinema Português de Longa Metragem e Ficção Muda*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1999, página 59.

¹¹⁶¹Sobre a filmagem ver *Cinéfilo*, n.º 570, Lisboa, 21 de Julho de 1939, página 12; *Cinéfilo*, n.º 576, Lisboa, 1 de Setembro de 1939, páginas 2, 3 e 31.

¹¹⁶²Sobre os bastidores do filme ver a breve reportagem de João Martins, «Memórias de um Fotógrafo de Cinema - A Varanda dos Rouxinóis» in *Plateia*, n.º 290, Lisboa, 23 de Agosto de 1966.

argumento os meios de comunicação actuais, como a rádio e a imprensa da altura, aborda realidades como o trabalho na fábrica mas também as exposições industriais, mesmo se superficialmente, faz referência aos espaços de lazer da Lisboa, caso do Royal Cine e do Cine Gimnásio e remete ainda para o teatro de revista.

Além disso, trabalha o enredo a partir de personagens tipo, geralmente presas a profissões. Eduardo, por exemplo, é o “boletineiro na província” e juntamente com Augusto representavam o desporto e Madalena é a rapariga “que vem do nada e se transforma em vedeta de teatro”. Some-se a esse explorar de estereótipos o recurso a actores conhecidos para cativar e ganhar alguma atenção mediática, como foi o caso de António Silva, Alegrim e do Costinha, que aparecem a fazer deles mesmos, como actores de uma peça em cena no Teatro Gimnásio ou de Maria Matos assim como a aparição especial de Dina Teresa, também a fazer dela mesma, sendo inclusivamente referida como a actriz d'A *Severa*¹¹⁶³.

Esta relação com a realidade estende-se ainda ao cruzamento, na montagem, da ficção com a reportagem cinematográfica, aqui filmada pela própria equipa do filme, ao invés de recurso a arquivo¹¹⁶⁴. Este anseio do realizador em explorar novidades técnicas revela-se no final surpreendente, quando se mostra os bastidores e os mecanismos de filmagem, mais concretamente como se fazia o uso de transparências no cinema. Quebrando a barreira da ficção, o filme remetia para a sua realidade fílmica.

No entanto, o filme, apesar do elenco, motivos e elementos identificáveis acima enumerados que lhe conferem uma actualidade invulgar para a altura, não funcionou. Hoje retalhado, no que resta dos 102 minutos originais, e tendo em conta o guião, percebe-se, mesmo assim, que não apresenta a força de *Maria Papoila*, nem no assunto nem na equipa¹¹⁶⁵. Se o anterior traçava, como vimos um retrato trágico-cómico das migrações dentro de Portugal, neste Leitão de Barros volta ao assunto tratando-o com mais candura. Aqui o movimento processa-se da aldeia, ou vila, para a cidade por razões profissionais, sendo que um deles vai com futuro assegurado e promessas de carreira. Se sopeiras havia muitas, e mais haveria importadas da “terrinha” ou de além-mar nos anos os seguintes, já de potenciais estrelas desportivas (ou do que fosse) Lisboa

¹¹⁶³A actriz desde *A Severa* que nunca mais entrou em nenhum filme e teve de se dedicar ao teatro. Segundo a referida, "Quando filmava em Paris, ofereceram-me dois contratos para ficar no estrangeiro. Recusei a aventura. Hoje estou arrependida". Ver António Feio, «Dina Teresa e a ingratidão dos Cineastas Portugueses» in *Cinejornal*, n.º 16, Lisboa, 3 de Fevereiro de 1936.

¹¹⁶⁴«Leitão de Barros filma documentário do circuito do Estoril para *O Século*» in *O Século Ilustrado*, n.º 93, 14 de Outubro de 1939.

¹¹⁶⁵O argumento foi publicado num volume conjunto com o do filme *Vendaval Maravilhoso* pela Cinemateca Portuguesa em 1982 aquando da retrospectiva de filmes de Leitão de Barros. Ver Matos-Cruz, José (org.), Barros, J. Leitão de, *Varanda dos Rouxinóis / Vendaval Maravilhoso*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982.

pecava. E os espectadores não se reviram naquela Madalena e o resultado foi um fracasso de bilheteira. Conforme conta o próprio realizador anos mais tarde,

a *Varanda dos Rouxinóis* caiu redondamente. Procurei um caso que fosse do interesse geral, do conhecimento das multidões e que tivesse adeptos. Então o ciclismo entusiasmava o nosso país. Fiz um filme desportivo. No entanto, verifiquei que, entre nós, o ciclismo não transpôs a fronteira dos que o praticam, e mesmo esses não pensam na “brincadeira”.

Anote, como curiosidade, que na véspera da estreia previ o desastre da fita. Subia a Avenida num carro eléctrico. Ao passar-mos em frente ao Tivoli, onde já estavam os cartazes anunciando o filme, duas senhoras que vinham a meu lado olharam o reclamo, e uma comentou: “Oh, filha! É de bicicletas. Não interessa”. À primeira vista pareceu-me que o filme estava certo. Aconteceu, no entanto, que no primeiro dia os espectadores foram de borla e no dia seguinte não compareceram. Já no Rio de Janeiro estive em exibição simultânea em sete cinemas.¹¹⁶⁶

O filme falha não só nas bilheteiras mas também nas expectativas do realizador. *Varanda dos Rouxinóis* estreia a 11 de Dezembro e dias depois estreia *Não o Levarás Contigo* que merece largos elogios de Leitão de Barros, que inveja a “humanidade”, como o próprio refere, que o filme de Frank Capra contém¹¹⁶⁷. “Quem me dera na pobre comédia portuguesa eu conseguisse ter feito passar um sopro de sentido humano!”, dizia¹¹⁶⁸. Não conseguiu e foi esta a última vez que enveredou neste género, pelo menos em termos cinematográficos. No teatro veremos mais adiante. Depois do falhanço comercial que foi esta segunda ida ao bairro popular, Leitão de Barros decide voltar ao mar onde, de resto, sempre teve sucesso. O próximo filme seria *Ala Arriba*.

2.2.3. *Ala Arriba*(1942)

Para que os tipos portugueses dos nossos filmes se nos imponham como portugueses – têm de se nos impor, evidentemente, como humanos. Sem o que não passarão de bonecos vestidos à portuguesa, incapazes de interessar quer a portugueses, que a chineses.

José Régio¹¹⁶⁹

Quando a *Varanda dos Rouxinóis* estreou já se tinha dado início à Segunda Guerra Mundial. Leitão de Barros, consciente do momento que a Europa atravessava e

¹¹⁶⁶ Leitão de Barros in *Filme*, n.º 24, Lisboa, Março de 1960.

¹¹⁶⁷ Capra, Frank, *You Can't Take it With You*, Estados Unidos da América, Columbia Pictures, 1938.

¹¹⁶⁸ Leitão de Barros, «Dois Espectáculos» in *O Século Ilustrado*, n.º 101, Lisboa, 9 de Dezembro de 1939.

¹¹⁶⁹ Citado em Nobre, Roberto, *Singularidades do Cinema Português*, Lisboa, Portugalíia Editora, s.d., página 170.

dada a neutralidade de Portugal, em 1942, afirma publicamente, na revista *Filmagem* (1941-1948), que “há que viver mesmo em guerra” e que “[m]ais do que na paz, o espectáculo é preciso nestes tempos – para quem o faz e para quem o vê”¹¹⁷⁰. Com a produção cinematográfica europeia relativamente parada, e sabendo que em Portugal era possível continuar a filmar, o realizador entendia a conjuntura como uma diminuição de concorrência e uma possibilidade de maior visibilidade para o cinema português. Recorrendo ao auxílio do seu amigo António Ferro, este, apesar de “desanimado com a fraca resposta do público, quer à *Revolução de Maio*, quer ao *Feitiço [do Império]*”¹¹⁷¹, decide voltar a investir no cinema de ficção. De uma forma ideologicamente mais branda que os referidos, mas talvez mais perverso no modo de se insinuar, seria esta a primeira vez que o regime financiaria um filme de Leitão de Barros.

A Proposta ao S.P.N.

Antes de fixarmo-nos no filme propriamente dito, e como enquadramento, vejamos o trabalho do S.P.N. e de António Ferro nos campos da etnografia. Inventariando, cronologicamente, em 1935 organiza a já referida *Quinzena Portuguesa* em Genebra e a ida dos Pauliteiros de Miranda ao Royal Albert Hall, em Londres; em Junho de 1936 monta a Exposição de Arte Popular, na sede do S.P.N.; em 1937 participa com um pavilhão na *Exposição das Artes e Técnicas de Paris*; em 1938 elege uma vila, Monsanto, como a *Aldeia Mais Portuguesa de Portugal*¹¹⁷²; e em 1940 constrói o centro regional na Exposição do Mundo Português. De contornos e objectivos diversos, interessa aqui reter como esta série de iniciativas reunia “tudo o que se refere à renovação do gosto, ao cultivo consciente da tradição, ao estudo profundo, sistemático e ordenado das nossas quase perdidas raízes de folclore, de arte industrial popular, de usos, trajos, costumes e danças do povo”¹¹⁷³, como sintetizam Leitão de Barros e o dramaturgo e juiz Alfredo Cortez (1880-1946) em carta a António Ferro e como daí

¹¹⁷⁰ Entrevista a Leitão de Barros in *Filmagem*, n.º 47, Lisboa, 3 de Outubro de 1942, página 3.

¹¹⁷¹ Costa, João Bénard da, *Histórias do Cinema*, col. Sínteses da Cultura Portuguesa, Europália 91, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, página 94.

¹¹⁷² Sobre o concurso ver Acciaiuoli, Margarida, *António Ferro. A Vertigem da Palavra. Retórica, Política e Propaganda no Estado Novo*, Lisboa, Editorial Bizâncio, 2013, pp 214-217; e Félix, Pedro, «O Concurso “A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal” 1938» in Castelo-Branco, Salwa El-Shawan; Branco, Jorge Freitas (org.), *Vozes do Povo – A Folclorização em Portugal*, Oeiras, Celta Editora, 2003, páginas 207-232;

¹¹⁷³ Leitão de Barros e Alfredo Cortez, Carta a António Ferro, consultada in Arquivo Nacional da Torre do Tombo, PT/TT/SNI-GS/20/25, Correspondência Recebida, Secretariado Nacional de Informação, cx. 724 (cota actual).

resultaria também a constituição de um arquivo sobretudo visual da *vida e arte do povo português*¹¹⁷⁴.



Fig. 128. «A dança dos paulitos que vai exhibir-se em Londres» in *Diário de Lisboa*, n.º 3999, Lisboa, 31 Dezembro de 1933.

Fig. 129. *Exposição de Arte Popular Portuguesa* (catálogo), Lisboa, S.P.N., 1936.

Fig. 130. Fotograma do documentário de António Lopes Ribeiro, *Exposição do Mundo Português*, Lisboa, SPAC / S.P.N., 1941.

Fig. 131. «Aldeias portuguesas» in *O Seculo Ilustrado*, n.º 133, Lisboa, 20 de Julho de 1940.

No entanto, estes “primeiros e tímidos ensaios” não eram suficientes. “Os bonecos já não (...) satisfazem. Queremos vê-los mexer, cantar, dançar”¹¹⁷⁵ e é nesse sentido que Leitão de Barros chama a atenção a António Ferro, para o facto de como “o cinema, grande meio de expressão e de cultura, pode e deve ser um instrumento manejado pelo S.P.N. dentro do seu programa de cultura etnográfica”¹¹⁷⁶. Depois da materialização como objectos, livros, exposições e de um concurso, devia pensar-se num filme onde, numa narrativa mais ou menos ficcionada se conjugasse elementos etnográficos, ou tradicionais e folclóricos, com imagens dos portugueses em movimento e atravessados por sentimentos tidos como “nacionais”. Um filme que, acima de tudo, levasse toda essa “cultura portuguesa” por Portugal de uma forma directa e eficaz.

É nessa mesma carta, escrita em conjunto por Leitão de Barros e Alfredo Cortez - este já conhecido e premiado pelo S.P.N. pela sua peça *Tá Mar* (1936) -, que os signatários se propõe fazer uma longa-metragem “tendo, por base, a vida da gente do mar, dentro do seu admirável panorama moral e cristão”, baseado em folclore marítimo por ser esse o “mais rico e mais puro de tradições, é melhor dotado para interessar as plateias nacionais e estrangeiras”. “[D]entro dessa alta e patriótica política do espírito”, como fazem questão de deixar claro, a obra teria

¹¹⁷⁴ Fazemos aqui uma remissão para o título do livro síntese do etnógrafo e arqueólogo Luís Chaves (1888-1975) e Francisco Lage (1888-1957) e ilustrado por Paulo Ferreira (1928-1975), então publicado, *A Vida e Arte do povo português*. Ver Lage, Francisco; Chaves, Luís; Ferro, António (Prefácio), Novais, Mário (Fotografias), *Vida e Arte do Povo Português*, Lisboa, S.P.N., 1940.

¹¹⁷⁵ António Ferro, *A Aldeia Mais Portuguesa*, discurso pronunciado no Teatro Nacional de D. Maria II na Festa dos Prémios Literários de 1938, em 4 de Fevereiro de 1939, transcrito em Ferro, António, *Prémios Literários (1934-1947)*, Lisboa, Edições SNI, 1950, página 91.

¹¹⁷⁶ Leitão de Barros e Alfredo Cortez, Carta a António Ferro, consultada in Arquivo Nacional da Torre do Tombo, PT/TT/SNI-GS/20/25, Correspondência Recebida, Secretariado Nacional de Informação, cx. 724 (cota actual).

as características de um filme de fundo, de conflito, mas seria, em realidade, um filme de transcendente propaganda da vida e da terra portuguesa e, até, pelo seu entrecho, das expressões fundamentais duma política de reaportuguesamento e de reencontro das grandes vias sociais perdidas há um século, quando a “casa dos vinte e quatro” e as confrarias e os Grémios do trabalho foram substituídos pelas classes do liberalismo revolucionário. Seria, além disso, o filme, um repositório e um monumento perdurável, como alto documentário humano e verdadeiro, da nossa Raça, tal como, em condições diferentes e com recursos precários, pelos autores foi esboçado, no filme *Maria do Mar* e na peça *Tá Mar*.¹¹⁷⁷

Assim, e sabendo que “para deixar de ter as correntes características puramente comerciais, e as intransigências a que elas dão lugar, [o filme] necessita dum apoio de ordem material e de um protecção de ordem cultural sem os quais não há viabilidade”, Leitão de Barros e Alfredo Cortez contavam que este fosse realizado “sob a protecção do S.P.N. e por ele aprovado”. Como tal, nesse sentido, e de acordo com os referidos, “o texto do filme e a sua supervisão seriam submetidos ao director do SPN e este organismo fornecerá, pelos elementos que dispões, a informação folclórica, musical e etnográfica necessária ao filme”¹¹⁷⁸.

Proposta parcialmente aceite - o filme foi assistido em quase metade do valor requerido¹¹⁷⁹ - interessa, por isso, fixar os termos do contrato entre o realizador, o argumentista Alfredo Cortez e o S.P.N., de modo a compreender como se processavam, concretamente, as relações de produção entre uma sociedade comercial, neste caso a Tobis Portuguesa, e um organismo oficial, o S.P.N. Assim, e transcrevendo alguns dos

¹¹⁷⁷ Alfredo Cortez e J. Leitão de Barros, Carta a António Ferro datada de 20 de Maio de 1940, consultada in Arquivo Nacional da Torre do Tombo, PT/TT/SNI-GS/20/25, Correspondência Recebida, Secretariado Nacional de Informação, cx. 724 (cota actual).

¹¹⁷⁸ Alfredo Cortez e J. Leitão de Barros, Carta a António Ferro datada de 20 de Maio de 1940, consultada in Arquivo Nacional da Torre do Tombo, PT/TT/SNI-GS/20/25, Correspondência Recebida, Secretariado Nacional de Informação, cx. 724 (cota actual). Esta falta de dinheiro e de risco da parte de investidores tinha uma explicação tal como se pode ler como se pode ler na mesma carta assinada por Alfredo Cortez e J. Leitão de Barros: “Não ignora v. exa. que o mercado brasileiro que até há pouco adquiria os filmes portugueses por preços relativamente indemnizadores, está em absoluto fechado a quaisquer transacções comerciais feitas com o cinema português.

A falta desse mercado, as exigências dos produtores, as dificuldades de toda a ordem, não permitem o aparecimento de qualquer obra séria, devotada, sincera e feita com uma nobre expressão de arte ou sequer com uma preocupação de espírito livre de pressão imediata da bilheteira.”

¹¹⁷⁹ «Os abaixo assinados tem-se dirigido a v. exa. no sentido de obter do S.P.N. a alta protecção para uma obra que inicia, no cinema, o programa de reintegração portuguesa e de política do espírito, em muitos sectores nitidamente e notavelmente iniciada já por essa secretaria de Estado. Fizem-no em Julho e em Dezembro do ano transacto dando conta a v. exa. de que tinham estudado o filme Ala Arriba sobre o tema da vida dos povos marítimos do Norte de Portugal, nomeadamente os poveiros. Nesses documentos os signatários solicitavam, para se tornar viável o seu empreendimento, que devidamente contratado por essa secretaria de Estado lhes fossem concedido um subsídio, reembolsável na sua totalidade, de escudos 350.000, tendo como garante a exploração do filme em todos os países da Europa, garantia que, dadas as excepcionais condições de internacionalidade da obra e do momento presente, em que a produção mundial de cinema está praticamente parada para a Europa, se considera inteiramente coberta por essa exploração (...)» 8, Janeiro de 1941, J.L.B. e AC». Esta proposta de orçamento inicial ao S.P.N. de 350 mil escudos, “aproximadamente 30% do custo da obra, ficando com os direitos materiais da expansão e divulgação da obra em todos os países europeus de língua francesa e inglesa” é financiada em metade, 180.000\$00 mais precisamente. Sobre os orçamentos e contractos ver documentação in Arquivo Nacional da Torre do Tombo, PT/TT/SNI-GS/20/25, Correspondência Recebida, Secretariado Nacional de Informação, cx. 724 (cota actual); Arquivo Nacional da Torre do Tombo, PT/TT/SNI-DGE-22/7/1, Contractos, Secretariado Nacional de Informação, cx. 737.

pontos da acta assinada a 23 de Abril de 1941, no qual são expostas as condições, *Ala Arriba* seria

PRIMEIRO - (...) um filme, de longa metragem, de entrecho e constituindo fundo de programa, realização do sr. José Leitão de Barros, argumento e diálogos do sr.dr. Alfredo Cortez, tendo por tema a vida dos pescadores, obedecendo à orientação do Secretariado de Propaganda Nacional de harmonia com o guião aprovado pelo senhor director do Secretariado de Propaganda Nacional e cuja execução técnica, administração e propriedade é da Tobis Portuguesa;

SEGUNDO - Esse filme será apresentado pelo Secretariado de Propaganda Nacional mas é propriedade exclusiva da Tobis Portuguesa;

TERCEIRO - A Tobis Portuguesa e os senhores José Leitão de Barros o doutor Alfredo Cortez comprometem-se a apresentar o filme dentro do período de doze meses a contar deste dia

QUARTO - a Tobis portuguesa procurará a colocação deste filme nos vários mercados estrangeiros, por todos os meios ao seu alcance, e quando não o consiga, poderá recorrer ao Secretariado de Propaganda Nacional, que sem compromisso procurará por sua vez o protecçãoismo oficial possível.

QUINTO – O producto líquido total da venda ou exploração do filme tanto em Portugal, suas colónias, como no estrangeiro, terá o seguinte destino e ordem:

-primeiro – reembolso à Tobis Portuguesa do custo do filme até à sua completa liquidação;

-segundo – reembolso ao Secretariado de Propaganda Nacional do subsídio efectivamente entregue à Tobis Portuguesa;

-terceiro – o excedente é pertença da Tobis Portuguesa (...)

Se as receitas do filme não permitirem o reembolso do subsídio do Secretariado de Propaganda Nacional, a Tobis Portuguesa não fica obrigada a fazê-lo de qualquer outra forma; (...)

SEXTO - Depois de pago o custo do filme o Secretariado de Propaganda Nacional pode fazer projecções gratuitas do filme em localidades não equipadas e distanciadas, pelo menos quatro quilómetros de terras com cinema sonoro por intermédio dos seus cinemas ambulantes, durante o prazo de seis meses, em cada um dos três anos seguintes, ficando a cargo do Secretariado de Propaganda Nacional o custo das cópias de exibição para esse filme.¹¹⁸⁰

Percebe-se, através destes breves pontos, os contornos das negociações e parcerias entre o regime, os autores, os responsáveis pelas produções e a “indústria”, assim como os moldes em que se organizaram os circuitos de distribuição e divulgação. Conforme se pode depreender desta acta, não havia uma política organizada de encomendas da parte do regime, muito menos um projecto documental ou propagandístico direccionado. Além disso, não havendo uma legislação específica

¹¹⁸⁰ Consultado in Arquivo Nacional da Torre do Tombo, PT/TT/SNI-DGE-22/7/1, Contratos, Secretariado Nacional de Informação, cx. 737. Digitalizado com a cota ca-PT-TT-SNI-4336-N737-Proc-Filme-Documentário-SPN-1939. Imagem 39 em diante.

relativa ao cinema, nem à produção, e muito menos à sua protecção, e sem quaisquer directrizes previamente estipuladas pelo organismo do Estado, percebe-se que o investimento do regime passa por propostas apresentadas por particulares. O papel do S.P.N. parecia então ser, pelos menos assim o foi relativamente ao caso particular de *Ala Arriba*, o de servir os proponentes mais do que o contrário¹¹⁸¹.

Ala Arriba, o filme

O projecto de *Ala Arriba* começa a avançar no início de 1940 com Leitão de Barros a assumir a realização, além da escrita do argumento em conjunto com Alfredo Cortez que acabou por levar a cabo grande parte do estudo de fundo necessário¹¹⁸². Estes contaram com o apoio, desde o início, de “uma das maiores autoridades em matéria poveira”, António Santos Graça (1882-1956)¹¹⁸³. Jornalista, director dos jornais *O Comércio da Póvoa do Varzim* e *O Progresso*, foi ele o fundador do Grupo Folclórico Poveiro, em 1936, do já referido Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa do Varzim, em 1937, assim como do Clube Naval Povoense¹¹⁸⁴. Foi como etnógrafo que assinou obras como *A Crença do Poveiro nas Almas Penadas* (1933), *Inscrições Tumulares por Siglas* (1942), entre outras, sendo a mais conhecido *O Poveiro*, ainda de 1932. É esta obra, *O Poveiro*, oferecido pelo próprio autor a Leitão de Barros, que leva o realizador a transpor o seu novo drama marítimo da Nazaré para a Póvoa do Varzim¹¹⁸⁵. Para o realizador, a partir dessa leitura, os poveiros eram uma “formidável Raça de Pescadores”, a “verdadeira súpula de todas as virtudes maiores dos Portugueses” e o livro, no qual ele e Alfredo Cortez se iriam basear para conceber *Ala Arriba*, uma “brilhantíssima lição de nacionalismo”¹¹⁸⁶.

¹¹⁸¹Sublinhe-se, no entanto, que neste caso de *Ala Arriba* o ponto de partida e talvez o motivo mais forte para a aprovação do projecto tenha sido a amizade entre Leitão de Barros e António Ferro, como aliás está patente na correspondência trocada entre ambos ao longo da vida e que pode ser consultada no arquivo da Fundação António Quadros. Acrescente-se ainda que, face à impossibilidade do S.P.N. em financiar o filme na totalidade, o realizador e a produtora têm de fazer parcerias com a Câmara Municipal da Póvoa do Varzim e com o Fundo de Desemprego, no sentido de suportar a produção. De acordo com «Vão começar esta semana na Póvoa do Varzim as filmagens exteriores do filme *Ala Arriba*» in *Animatógrafo*, 2ª série, n.º 24, Lisboa, 21 de Abril de 1941, página 1.

¹¹⁸²Conforme escrevia a Santos Graça, “Leitão de Barros tem apontamentos seus inéditos, com estudos sobre essa brava gente, apontamentos dados por si. Mas Leitão de Barros nunca sabe onde tem nada”, facto que o obriga a deslocar-se propositadamente à Póvoa do Varzim para investigação. Ver Carta de Alfredo Cortez a Santos Graça, datada de 15 de Maio de 1940, transcrita em *Correspondência inédita para Santos Graça – III.1. A Relativa ao filme Ala Arriba* in Marques, João Francisco, «António dos Santos Graça (1882-1956) in *Póvoa do Varzim: Boletim Cultural*, vol. XXXVIII, Póvoa do Varzim, Câmara Municipal da Póvoa do Varzim, 2003, página 176. Ver ainda Marques, João Francisco, «António dos Santos Graça (1882-1956) in *Póvoa do Varzim: Boletim Cultural*, vol. XXXVIII, Póvoa do Varzim, Câmara Municipal da Póvoa do Varzim, 2003, página 76.

¹¹⁸³ Segundo Baltazar Fernandes (António Lopes Ribeiro), «Na Póvoa do Varzim seguindo a pista de *Ala Arriba*» in *Animatógrafo*, 2ª série, Lisboa, 17 de Fevereiro de 1941.

¹¹⁸⁴ Biografia consultada em <http://www.Povoadevarzim.com.pt/ilustres.php> a 27 de Agosto de 2013.

¹¹⁸⁵ Carta de Leitão de Barros a Santos Graça, não datada, transcrita em *Correspondência inédita para Santos Graça – III.1. A Relativa ao filme Ala Arriba* in Marques, João Francisco, «António dos Santos Graça (1882-1956) in *Póvoa do Varzim: Boletim Cultural*, vol. XXXVIII, Póvoa do Varzim, Câmara Municipal da Póvoa do Varzim, 2003, página 171.

¹¹⁸⁶ Citado in Marques, João Francisco, «António dos Santos Graça (1882-1956) in *Póvoa do Varzim: Boletim Cultural*, vol. XXXVIII, Póvoa do Varzim, Câmara Municipal da Póvoa do Varzim, 2003, página 76.

A restante equipa foi constituída por Óscar Acúrcio como assistente de realização, Estácio de Barros como anotador e Arthur Duarte como director de cena. A produção foi da responsabilidade da Tobis Portuguesa, com Rodrigues Pinto como director de produção e Fernando Silva, e António César dos Santos como assistentes de produção. A fotografia foi, mais uma vez, assinada por Octávio Bobone e Salazar Diniz mas também por Tavares da Fonseca na parte da câmara, embora omitido nos créditos¹¹⁸⁷, com Cândido Silva e Arthur Bourdain de Macedo (1917-1997) como assistentes. A pós-produção foi posteriormente executada nos Laboratórios da Lisboa Filme. A direcção de som foi feita por Luís Sousa Santos com Mário Malveira como assistente. A música foi assinada pelo maestro Ruy Coelho (1889-1986) e a direcção musical feita por René Bohet. As letras das canções são da autoria do poeta Augusto de Santa-Rita embora tenham usado canções populares dos poveiros.

No que diz respeito aos cenários, construídos nos estúdios da Tobis Portuguesa, este foram da autoria de Raul Faria da Fonseca com o futuro realizador Américo Leite Rosa (?-1998) a tratar da decoração e Armando Malveira dos adereços. A caracterização foi feita por António Vilar com Alberto Alves como assistente. O filme, que teria a duração de 94 minutos, foi parcialmente editado por Jacques Saint Leonard que teve de retirar-se “por motivos que não vêm agora para o caso, e que foram alheios aos desejos de todos os que intervieram, directa ou indirectamente em *Ala Arriba*”¹¹⁸⁸, como se dava conta na imprensa de então, e teve Regina Fróis como assistente. Como actores figuraram Elsa Bela-Flor no papel de Júlia, um amador, João Moço, fez de ele mesmo, pescador tal como o Ti Nicolau e outras dezenas de poveiros, Luís Pinto foi o Prior, Madalena Vilaça a “cigana” e Maria Olguim interpretou a Tia Engrácia.

O filme começou a ser rodado no início de 1941 entre a Póvoa do Varzim e Lisboa e estreia em Portugal a 15 de Setembro de 1942, no Cine-Teatro São Luiz¹¹⁸⁹. A posterior distribuição foi feita pela Sonoro Filme e Internacional Filmes.

No que diz respeito ao argumento, conforme clarifica o prior no discurso com que o filme abre, os poveiros “não são todos iguais. Esta aldeia de pescadores mais

¹¹⁸⁷De acordo com a crítica d’*O Comércio do Porto* reproduzida em *O Comércio da Póvoa do Varzim*, Póvoa do Varzim, 2 de Outubro de 1942.

¹¹⁸⁸ Fernando Fragoso, «Ala Arriba de Leitão de Barros» in *Filmagem*, n.º 45, Lisboa, 19 de Setembro de 1942, página 8. Jacques Saint Leonard foi, em França, colaborador de Abel Gance e Marcel L’Herbier. Emigrante em Espanha, fez parte do Departamento Nacional de Cinematografia dirigido por Manuel García Viñolas. Para mais informações ver *Animatógrafo*, n.º 43, Lisboa, 1 de Setembro de 1941 e ainda *Filmagem*, n.º 11, Lisboa, 24 de Janeiro de 1942, onde este assina um artigo sobre cinema em Portugal, onde constata a falta de estímulo dos jovens da área e da necessidade de criar um curso.

¹¹⁸⁹ A revista *Animatógrafo* acompanha a rodagem. Ver *Animatógrafo*, n.º 15, Lisboa, 17 de Fevereiro de 1941; *Animatógrafo*, n.º 24, Lisboa, 21 de Abril de 1941; *Animatógrafo*, n.º 27, Lisboa, 12 de Maio de 1941; *Animatógrafo*, n.º 29, Lisboa, 26 de Maio de 1941; *Animatógrafo*, n.º 31, Lisboa, 9 de Setembro de 1941; *Animatógrafo*, n.º 33, Lisboa, 23 de Junho de 1941; *Animatógrafo*, n.º 38, Lisboa, 4 de Agosto de 1941; *Animatógrafo*, n.º 44, Lisboa, 8 de Setembro de 1941.

velha que Portugal, tem a sua aristocracia e a sua plebe. Os nobres são os pescadores lanchões (...) o povo são os sardineiros (...). Quando a filha de lanchão gosta de um sardineiro é preciso que este se eleve por méritos próprios ou por dádivas até ingressar na classe superior”. *Ala Arriba* conta então a história dos amores proibidos de João Moço e Júlia, filhos de famílias de diferentes estatutos sociais, que entre lutas e provas acabam por se juntar.

Não é nesta trama amorosa que reside o interesse do filme, embora seja reveladora de uma construção narrativa e gosto proveniente do século passado, no pior sentido, que se continuava a perpetuar sem grandes inovações nem interesse. É nas imagens que realmente interessa fixar. Em *Ala Arriba* Leitão de Barros procurou, desde logo, substituir o folclórico que ele mesmo instituiu dez anos antes e já fazia escola, por aspectos documentais, explorando - por interesse etnográfico e/ou estético - a comunidade nos seus hábitos e vivências, recorrendo aos artefactos dos poveiros para adereços e composição de cenários, orquestrando e coreografando os rituais observara.

“*Nas Brumas da Memória*”

Ao contrário d’*As Pupilas do Senhor Reitor*, em *Ala Arriba* o realizador usa *decors* naturais da Póvoa do Varzim. Instituída e enraizada como terra de “valentes e audazes capitães de naus”, um dos locais de Portugal que “mais vincadamente, mais acentuadamente tem sabido sentir, em todos os transe a alma santa da Pátria”¹¹⁹⁰, Leitão de Barros, na sua habitual abordagem histórica / mitológica, afirmava, ainda, ser a Póvoa do Varzim o “berço da nacionalidade, região das povoadas marítimas que foram a génese populacional do período de gestação que antecedeu a criação e dádiva do Condado”¹¹⁹¹.

Captada no século XIX por Marques Oliveira (1853-1927), em 1884 este pinta o genericamente intitulado *Póvoa do Varzim* onde se pode ver a praia, mais de banhos do que de pesca, com as suas barracas e senhoras de vestido e guarda-sol. Em 1891 volta a

¹¹⁹⁰ Reportagem de Alfredo de Carvalho escrita após uma visita guiada por A.Santos Graça, o consultor de Leitão de Barros em *Ala Arriba*. Alfredo de Carvalho, «O Encanto da Póvoa do Varzim» in *Diário de Lisboa*, n.º 3120, Lisboa, 26 de Junho de 1931, página 5.

¹¹⁹¹ Leitão de Barros e Alfredo Cortez, Carta a António Ferro, consultada in Arquivo Nacional da Torre do Tombo, PT/TT/SNI-GS/20/25, Correspondência Recebida, Secretariado Nacional de Informação, cx. 724 (cota actual). De acordo com *O Século Ilustrado* “O seu foral data de 1112...Herdeiros de uma tão nobre linhagem, os poveiros constituem uma raça à parte, dentro da família portuguesa, protegendo-se, mutuamente, com um código de regras, que rege todos os actos da sua vida”¹¹⁹¹ in *O Século Ilustrado*, n.º 171, Lisboa, 12 de Abril de 1941, página 18. Também António Lopes Ribeironum artigo chama a atenção para os « hábitos, leis, costumes e tradições dos pescadores da Póvoa – a mais antiga tribo piscatória de Portugal(...)». Foram os construtores das caravelas henriquinas. O seu foral é de D.Afonso Henriques e foi confirmado por D.Deniz.Desta linhagem magnífica, herdamos os poveiros, ciosamente, mais legítimo orgulho, protegendo a sua raça com um verdadeiro código de “regras”, que fará lei, e que os colocam num lugar inteiramente à parte dentro da grande família portuguesa» Baltazar Fernandes (António Lopes Ribeiro), «Na Póvoa do Varzim seguindo a pista de Ala Arriba» in *Animatógrafo*, 2ª série, Lisboa, 17 de Fevereiro de 1941.

pintá-la, com o título *A Espera dos Barcos*, apresentando um “estudo e quadro definitivo, composição muito simples, com o grande plano duma figura de peixeira, ofereceu um dos mais emocionantes retratos naturais do litoral português tomado discretamente na sua vida psicológica”, conforme descreve José-Augusto França¹¹⁹². Sem querer aprofundar sobre outros registos plásticos que se fizeram, centrando-nos apenas nestas duas obras percebe-se a dupla dimensão da localidade, como praia de banhos e local de trabalho. Foi nessas vertentes que foi dinamizada ao longo dos anos seguintes e em 1931, por altura da estreia de *Maria do Mar*, a Póvoa do Varzim é realçada pelo *Diário de Lisboa* por ter uma “das mais belas praias portuguesas” de “cunho acentuadamente modernista”, cosmopolita, frequentada por “lindas mulheres portuguesas, espanholas e brasileiras”¹¹⁹³. Também foi feito um investimento a nível cultural, primeiro, em 1936, com uma Exposição Marítima¹¹⁹⁴ e no ano seguinte com a inauguração do Museu Etnográfico da Póvoa do Varzim¹¹⁹⁵.



Fig. 132. *Diário de Lisboa*, n.º 3120, Lisboa, 26 de Junho de 1931.

Fig. 133. Marques Oliveira, *Póvoa do Varzim*, 1984.

Fig. 134. Marques Oliveira, *Espera dos Barcos*, 1891

Em *Ala Arriba*, Leitão de Barros circunscreve a acção à praia e arredores, a algumas habitações, ao cemitério e à igreja local. Os aspectos industrializados da cidade estes foram omitidos dada a baliza (a)temporal do filme, no entanto seriam captados no documentário sobre a localidade rodado na mesma altura, sobre o qual deter-nos-emos mais adiante. Para os interiores, provavelmente por motivos técnicos, Leitão de Barros opta por reconstruir um bairro nos estúdios da Tobis, edificando quer os interiores das casas dos pescadores quer a Igreja da Póvoa¹¹⁹⁶.

¹¹⁹² França, José Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, Lisboa, Bertrand Editora, 1981, volume 2, página 37.

¹¹⁹³ Alfredo de Carvalho, «O Encanto da Póvoa do Varzim» in *Diário de Lisboa*, n.º 3120, Lisboa, 26 de Junho de 1931, página 5.

¹¹⁹⁴ *Diário de Lisboa*, n.º 4993, Lisboa, 11 de Outubro de 1936, página 3.

¹¹⁹⁵ Noticiado n.º *O Século*, Lisboa, 29 de Agosto de 1937.

¹¹⁹⁶ Reutilizou para isso as colunas do filme *Pão Nosso* (1940) de Armando de Miranda, de acordo com *Comércio da Póvoa do Varzim*, Ano 38, n.º 29, Póvoa do Varzim, 18 de Julho de 1941..



Fig. 135-138. Fotogramas do filme *Ala Arriba* (1942).

No que diz respeito aos poveiros é importante deter-mo-nos primeiramente na figura do pescador, dando continuidade ao que trabalhámos anteriormente em *Maria do Mar*. Apesar de reconhecíveis e identificáveis pelos portugueses, os pescadores representavam, nesses anos, apenas 1% da população activa. Poucos os viam e ainda menos interagiam com este sector profissional. Os pescadores existiam na memória das férias do espectador citadino, viviam no desconhecido para o espectador rural. No entanto, faziam parte do imaginário português graças a narrativas ficcionais, sobretudo contos publicados em periódicos, e pelas fotografias que começaram a circular, mais uma vez via *O Notícias Ilustrado*¹¹⁹⁷. Foi nessa revista que, por exemplo, João Martins, fotógrafo de cena de *Ala Arriba*, realizou algumas reportagens fotográficas sobre a temática nos anos 30, como já vimos no capítulo anterior.



Fig. 139. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 11, Lisboa, 26 de Agosto de 1928, capa.

Fig. 140. M. Almeida, «Praia do Furadouro» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 69, Lisboa, 6 de Outubro de 1929.

Fig. 141. *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 278, Lisboa, 8 de Outubro de 1933.

Fig. 142. «A vida rude dos lobos do mar» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 211, Lisboa, 26 de Junho de 1932.

Além disso, também no cinema, para os que viam, depois de *Maria do Mar* e ainda na década de 30, viu-se Spencer Tracy fazer de pescador português, o Manuel, em *Lobos do Mar* (1937) de Victor Fleming¹¹⁹⁸. Em 1939, o próprio Leitão de Barros realiza um pequeno documentário de 10 minutos, encomendado pelo Consórcio Português de Conservas de Peixe, centrado em temáticas marítimas intitulado *A Pesca do Atum* (1939). Este, estreado a 19 Dezembro de 1939, cumpria a sua função

¹¹⁹⁷ Veja-se a título de exemplo a série de António de Cértima centrada nos pescadores de Ílhavo intitulada «Um Homem que Venceu o Mar» publicada na revista *ABC*, em 1922. Cértima, António de, «Um Homem que Venceu o Mar – Gabriel Ançã, o Arrais Victorioso!» in *ABC*, Lisboa, 8 de Junho de 1922. No mês anterior foi, inclusivamente, publicado um artigo de uma página, ilustrado com uma fotografia, intitulado «O Poveiro». Ver *ABC*, Lisboa, 5 de Maio de 1922. Ver ainda os livros de leitura obrigatória de instrução primária onde constam ilustrações de pescadores.

¹¹⁹⁸ Fleming, Victor, *Captain Courageous*, Estados Unidos da América, M.G.M. Studios, 1937. Estreia em Portugal a 28 de Dezembro de 1937. Ver ainda *O Século Ilustrado*, Lisboa, 1 Janeiro 1938.

documental de forma eficaz servindo também de exercício para a prática de filmagens em contacto directo com o objecto, neste caso os pescadores no mar e em actividade, o que seria útil para algumas das futuras sequências de *Ala Arriba*.

A par desta curta-metragem Leitão de Barros foi igualmente responsável pela direcção e organização do *Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe*, encomendado pelo Instituto Português das Conservas de Peixe e publicado um ano antes, 1938. Edição de luxo, este álbum de propaganda direccionada, que abre com um pormenor do painel dos “pescadores” de Nuno Gonçalves, ao qual se seguem uma série de artigos de teor tanto histórico como técnico desenvolve-se num discurso visual construído tanto por ilustrações - de Raquel Roque Gameiro, Jaime Martins Barata e Rodrigues Alves – como por fotografias - Alves San Payo, Raul Reis, Mário Novais, Raimundo Vaissier, Ferreira da Cunha e do Tenente de Marinha Almeida Graça – assim como por reproduções de quadros de Sousa Lopes, Eduardo Malta, entre outros, além de fotogramas do filme *Maria do Mar*, embora não identificados como tal¹¹⁹⁹. Gráficos e mapas complementam essa obra que visava narrar visualmente as ditas “missões de propaganda” do Instituto Português das Conservas e do Peixe, tanto em Portugal como no estrangeiro¹²⁰⁰.

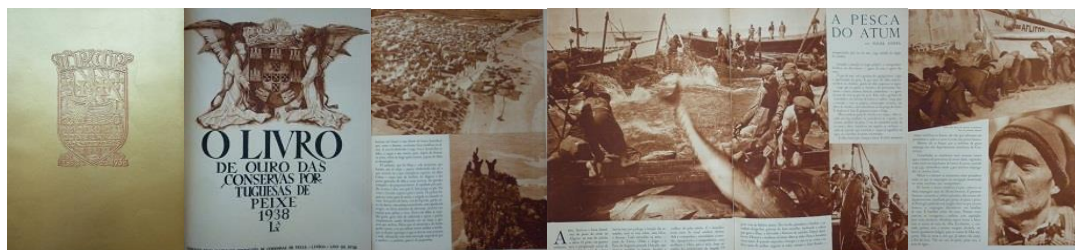


Fig.143-147. Barros, Leitão de (org.), *Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe*, Lisboa, Instituto Português das Conservas e do Peixe, 1938. (Na figura 145 pode ver-se um fotograma do filme *Maria do Mar*.)

Na década de 40, os pescadores entram de forma mais recorrente nos lares citadinos através das capas e reportagens d’*OSéculo Ilustrado* que traziam memórias ou relembavam os leitores a terra de onde vinham. Noutro tipo de abordagem, em 1942, por exemplo, nessa mesma revista, mostrava-se uma “linda peixeira da ribeira nova”¹²⁰¹ numa construção glamorosa da profissão e vestimenta, quase semelhante ao que se fez

¹¹⁹⁹Constam da publicação os seguintes artigos: Gustavo de Matos Sequeira “Nautas& Pescadores& Pescaria”; Leitão de Barros “Barcos de Pesca, Portugueses”; Raul Brandão “Sardinha”; Baltazar Coelho “Pescadores Antigos”; José de Bragança “Os Pintores Modernos da Vida do Mar”; Sousa Costa “A Pesca do Atum”; Castelo de Morais “Pescadores Portugueses”; Henrique Parreira “A Evolução de uma Grande Indústria”; Charles LePierre “A Química da Conserva”; Ricardo Jorge “Valia Alimentar do Peixe”; H.P. “Variedade das Conservas Portuguesas”; Teixeira de Abreu “A Organização Portuguesa das Conservas de Peixe” onde se foca em aspectos jurídicos, económicos e sociais; Luiz Coutinho “Portugal Exportador de Conservas”; e um não assinado intitulado “Propaganda no Estrangeiro”.

¹²⁰⁰ O álbum, de acordo com a nota final da edição portuguesa, seria traduzido em inglês, francês e alemão.

¹²⁰¹ *O Século Ilustrado*, n.º 245, Lisboa, 12 de Setembro de 1942.

do campo quer n'As *Pupilas do Senhor Reitor* quer nos trabalhos realizados no Douro pelo fotógrafo Domingos Alvão (1872-1946)¹²⁰². Também numa composição gráfica intitulada «Sinfonia do Peixe», feita a partir de fotos assinadas por Judah Benoliel (1900-1968) viam-se as “alegres e contentes varinas” a separar o peixe e os pescadores a trabalhar de um modo quase poético ao som do “ritmo harmonioso” das cantigas da beira-mar, para alimentar as bocas lisboetas, tudo¹²⁰³. Semanas mais tarde a luta heróica dos “pescadores portugueses do novo mundo” figuravam na capa e reportagem da mesma revista¹²⁰⁴.

Depois de mais de uma década a montar-se este universo marítimo no imaginário português, quando *Ala Arriba* foi projectado os espectadores conseguiram identificar o que viram. Até porque Leitão de Barros optou por recrutar os ditos “actores” na “massa vulgar, ignorada, anónima, sem história, da própria gente poveira” estabelecendo assim logo à partida um relação empática com o espectador¹²⁰⁵. Além disso, são inúmeras as cenas do filme, mesmo que se tratem de reconstituições, onde se pode ver o trabalho directo e constante do realizador com o povo residente e a procura de um entendimento, mesmo se direccionado, dos seus hábitos e tradições. Aplicando a máxima “mínimo de artifício [e] máximo de verdade” queria-se assim deixar de “macaquea[r]” os filmes estrangeiros para incorrer num novo tipo de cinema, supostamente “nacionalista” mas que mais correctamente deveria ser descrito como regionalista¹²⁰⁶.



¹²⁰² Sobre esses trabalhos ver Pereira, Albano da Silva (dir.), *O Douro de Domingos Alvão*, Maia, 1995

¹²⁰³ *O Século Ilustrado*, n.º 245, Lisboa, 12 de Setembro de 1942.

¹²⁰⁴ Reportagem de Guedes de Amorim in *O Século Ilustrado*, n.º 249, Lisboa, 10 de Outubro de 1942

¹²⁰⁵ Crítica do *Comércio do Porto* reproduzida em *Comercio da Póvoa do Varzim*, Póvoa do Varzim, 2 de Outubro de 1942.

¹²⁰⁶ «Ala Arriba – Apontamentos à margem da nova produção de Leitão de Barros» in *Animatógrafo*, 2ª série, n.º 36, Lisboa, 14 de Julho de 1941, página 9. Embora *Ala Arriba* seja recorrentemente referido como um precursor do neo-realismo que daí a poucos anos se iria estabelecer também no cinema, com o filme italiano *A Terra Trema* (1948) de Luchino Visconti, e embora seja possível estabelecer alguma influência sobre este em termos de contextos esta é unicamente a nível visual, uma vez que a abordagem à comunidade e problemas adjacentes é consideravelmente diferente. O filme de Leitão de Barros não tem qualquer cariz social ou programa político semelhante ao filme de Visconti, muito pelo contrário. Em *Ala Arriba* o enredo é de pouco interesse recaindo o mérito sobre o registo, mais ou menos verídico, dos hábitos e tradições.



Fig. 148-155. Fotogramas do filme *Ala Arriba* (1942).

Veja-se as sequências ou planos do regresso da pesca, o “ala arriba” propriamente dito e o consequente descarregar do peixe; o fabrico, remendar e estender das redes, feito tanto na praia como dentro de casa; o casamento e, sobretudo, o ritual que se segue - ida do novo casal ao cemitério, o trabalho das redes em família, à volta da mesa, e posteriormente regar desta com vinho para dar sorte, e consequente envolver dos noivos nesta e a reza; as danças folclóricas à volta da fogueira, em grupo e aos pares, e a de venda de pequenos Santo Antónios; a romaria e baile, onde, além das danças, que veremos adiante, se pode ver algum artesanato, desde pratos decorados às vestes bordadas; e a Procissão da Nossa Senhora do Desterro na Praia da Ribeira com o seu “enorme cordão humano, pescadores e pescadeiras com seus fatos de garridas cores”¹²⁰⁷, de “anjinhos” e “homens de respeito” que desfilou entre barcos e sob bandeiras “junto do mar autêntico e dum mar de gente”¹²⁰⁸. Esta, mais um hábil cruzamento entre a realidade e a encenação cinematográfica concebido por Leitão de Barros, provocou tal efeito nos participantes que estes “esquecem que é uma reconstituição [e] elevam preces ao céu, onde estralejam foguetes, sem cessar”¹²⁰⁹.



Fig. 156-159. Fotogramas do filme *Ala Arriba* (1942).

Noutros casos a reconstituição e a estilização sobrepõe-se ao rigor etnográfico que se pretendia ter. Veja-se uma série de pontos relativos à composição das imagens, atendendo às fontes e às consequentes estilizações de Leitão de Barros. Começando pela figura dos poveiros, não sendo eles uma interpretação, há apenas que salientar que em

¹²⁰⁷ J.M. (João Mendes), «Animatógrafo assistiu as filmagens da Procissão do Desterro» in *Animatógrafo*, Série II, n.º 27, Lisboa, 12 de Maio de 1941.

¹²⁰⁸ J.M. (João Mendes), «Animatógrafo assistiu as filmagens da Procissão do Desterro» in *Animatógrafo*, Série II, n.º 27, Lisboa, 12 de Maio de 1941.

¹²⁰⁹ J.M. (João Mendes), «Animatógrafo assistiu as filmagens da Procissão do Desterro» in *Animatógrafo*, Série II, n.º 27, Lisboa, 12 de Maio de 1941.

termos de guarda-roupa optou-se deliberadamente por recorrer ao que se usava antes da catástrofe de 1882, até porque como constata António Lopes Ribeiro, “os poveiros de 1941 andam de boina galega”. No filme usaram então os seus barretes vermelhos originais assim como os fatos, calça e casaco de pano, brancos e cinta, que vestiam antes de enlutarem¹²¹⁰.



Fig. 160-163. Fotogramas do filme *Ala Arriba* (1942).

No que diz respeito às suas práticas, caso do arraial poveiro, para a reconstituição Leitão de Barros optou por contractar o grupo de bailado do S.P.N., *Verde Gaio*. Este, composto por trezentas figuras dirigidas por Piero¹²¹¹, simulava para a câmara, “as danças cheias de movimento e impregnadas de uma alegria sã” que Leitão de Barros e Alfredo Cortez tinham visto meses antes no Museu Etnográfico dançados pelo verdadeiro “Rancho Poveiro”¹²¹². Esta adaptação seria alvo de crítica, embora mais entusiasmadas pelo resultado final do que indignadas pela estilização. Conforme se lia n’*O Comércio do Porto*, “[n]ão cremos que seja puro, porém, o festivo bailado de rapazes e raparigas, excessivamente movimentado, quanto a nós, pelo que respeita às segundas, que, para filhas e irmãs de tão castos e puritanos poveiros, exibem, demasiadamente, as pernas nuas...Como estilização, embora dispensável, porque o filme seria sempre grandioso sem ela, temos de convir em que é espectacular e não desagrada à vista, antes pelo contrário”¹²¹³.



Fig. 164-167. Fotogramas do filme *Ala Arriba* (1942).

¹²¹⁰ Baltazar Fernandes (António Lopes Ribeiro), «Na Póvoa do Varzim seguindo a pista de Ala Arriba» in *Animatógrafo*, Série II, n.º15, 17 de Fevereiro de 1941. O filme apesar de atemporal de acordo com as convocatórias é suposto desenrolar-se no fim do século XIX. Leia-se a respeito da filmagem da Procissão do Desterro: “todos aqueles que tenham trajes antigos da Póvoa (visto que a acção do filme se passa há 50 anos)” in *Comércio da Póvoa do Varzim*, Póvoa do Varzim, 28 de Abril de 1941.

¹²¹¹ João Mendes, «Quatro Filmes Portugueses» in *Animatógrafo*, n.º 40, Lisboa, 11 de Agosto de 1941.

¹²¹² *Comércio da Póvoa do Varzim*, Póvoa do Varzim, 7 de Fevereiro de 1941, página 4.

¹²¹³ Crítica do *Comércio do Porto* reproduzida em *Comércio da Póvoa do Varzim*, Póvoa do Varzim, 2 de Outubro de 1942

Também à música dos poveiros passou por um crivo artístico. António Lopes Ribeiro considerou-a, e provavelmente Leitão de Barros concordaria, “particularmente pobre”, “triste, monótona, dramática e empolgante como o mar”¹²¹⁴, e, por isso, esta foi substituída por uma composição inédita do maestro Ruy Coelho¹²¹⁴. Gravada nos estúdios da Tobis a peça foi posteriormente emitida através de altifalantes nas cenas do arraial numa aparelhagem levada de Lisboa especialmente para o efeito¹²¹⁵. Tudo era afinal, como então se deixava claro, uma etnografia “não encarada sob o frio ponto de vista científico mas animado pelo sopro da dramaturgia, e fixado pela magia do Cinema”¹²¹⁶.

Talvez por isso os espectadores se tenham relacionado tão emocionalmente com essas imagens. “[F]icamos positivamente extasiados com o pitoresco dos costumes”, escrevia Fernando Fragoso nas páginas da *Filmagem*, “com a graça ingénua das tradições, com a evocação do primitivismo rude e simples da alma do poveiro”¹²¹⁷. E mesmo que para a maioria dos portugueses a Póvoa fosse uma terra praticamente desconhecida e os poveiros um povo que existia num plano remoto e arcaico, “a sua humildade, a sua religiosa pobreza, os seus cantares ingénuos e o seu drama primitivo e rude”, tal como vistos no filme, transformavam-se nas “nossas lágrimas, o nosso sorriso simples, a nossa modéstia cativa de Deus”, como se escreveu então no *Diário de Notícias*¹²¹⁸.

Os Poveiros ao Serviço do Regime

Independentemente da abordagem - científica, humana ou cinematográfica -, os poveiros, como pescadores e a sua relação com o mar, confirmaram e solidificaram um dos paradigmas da imagem, então já instituída pelo regime, do português e de Portugal. É por isso igualmente necessário ver aqui, até porque o filme é um dos poucos financiados pelo regime, a forma como o que foi concebido e projectado vem ao encontro da ideologia em vigor, acabando por ser mais eficaz do que os progandísticos. Enquadrando as imagens documentais e poéticas numa agenda política, passava-se a poder associar programaticamente o subdesenvolvimento da região a um sentimento

¹²¹⁴ Baltazar Fernandes (António Lopes Ribeiro), «Na Póvoa do Varzim seguindo a pista de Ala Arriba» in *Animatógrafo*, Série II, n.º 15, 17 de Fevereiro de 1941.

¹²¹⁵ *Comércio da Póvoa do Varzim*, Póvoa do Varzim, 16 de Maio de 1941

¹²¹⁶ «Vão começar esta semana na Póvoa do Varzim as filmagens exteriores do filme Ala Arriba» in *Animatógrafo*, Série II, n.º 24, Lisboa, 21 de Abril de 1941, página 1

¹²¹⁷ Conforme descreveu Fernando Fragoso “já havíamos admirado e sentido, quando, há muitos anos, eles se negaram, com nobreza e patriotismo exemplares, a trocar a nacionalidade portuguesa, pela da terra onde então mourejavam o pão de cada dia, sem ceder ao imperativo da sua própria necessidade e da sua economia” Fernando Fragoso, «Ala Arriba de Leitão de Barros» in *Filmagem*, n.º 45, Lisboa, 19 de Setembro de 1942, página 6.

¹²¹⁸ *Diário de Notícias*, Lisboa, 16 de Setembro de 1942.

telúrico, a apresentar a pobreza e o sofrimento dos pescadores e das suas famílias como sinónimos de integridade, humildade e honra, a ver os poveiros como modelos de virtudes, de verdade e pureza ainda não corrompida pelos “malefícios” da civilização, além de que as condições de vida, difíceis mas naturais, em que viviam, tornavam-nos míticos e exemplares. Conforme inventaria o historiador Paulo Cunha, num artigo sobre as representações dos pescadores no cinema, os poveiros são

o estereótipo perfeito do povo português idealizado pelo regime: religioso, crente e submisso a Deus, bem expresso na faina diária e na tradicional procissão da Assunção; trabalhador, símbolo do sacrifício honesto e diário na luta constante com a natureza; respeitador da autoridade, dos mais velhos e da hierarquia estabelecida, expressa na divisão social entre pescadores lanchões e sardinheiros; protector da unidade familiar e da divisão sexual do trabalho, como a maior garantia da moral e da ordem pública.¹²¹⁹

A esta “virtuosidade” dos poveiros deve ainda atender-se à religiosidade, a que o historiador se refere. Numa reportagem feita a propósito da procissão o repórter, João Mendes, face ao que assistiu, termina constatando que os poveiros “são pescadores e tementes a Deus”¹²²⁰, algo que transpôs para o filme tornando-o “eminentemente católico”¹²²¹. Além disso há no filme a figura do prior que aparece recorrentemente a narrar e unir cenas que parece confirmar esse cariz. Mesmo que tenha sido introduzida por uma razão prática – o prior serviu para corrigir problemas de argumento e montagem- este acabaria por representar a substituição do “mutualismo espiritual a que em todos os tempos as comunidades dos pescadores se entregaram por iniciativa própria” pela assistência religiosa fomentada pelo Estado, a que o historiador Álvaro Garrido se refere num artigo sobre “encenação épica e representações ideológicas” da pesca¹²²². Por tudo isto, o filme foi então enaltecido como sendo um «repositório surpreendente de todas as virtudes da Raça de Heróis e Navegadores, milagrosamente conservadas dentro dum “clan” de pescadores»¹²²³. E indo ao encontro da grande narrativa nacionalista e historicista que o Estado Novo concebeu - e que dois anos antes deste filme tinha celebrado de forma apoteótica na Exposição do Mundo Português -,

¹²¹⁹ Cunha, Paulo Manuel Ferreira da, «O Pescador: Representações do Homem e do seu Meio no Cinema Português» in *Revista Oceanos*, n.º 47/48, Lisboa, Julho / Dezembro de 2001, página 204 e 205.

¹²²⁰ J.M. (João Mendes), «Animatógrafo assistiu as filmagens da Procissão do Desterro» in *Animatógrafo*, Série II, n.º 27, Lisboa, 12 de Maio de 1941.

¹²²¹ «Ala Arriba – Film Poveiro» in *Ideia Nova*, 8 de Fevereiro de 1941.

¹²²² Garrido, Álvaro, «O Estado Novo e a Pesca do Bacalhau – Encenação Épica e Representações Ideológicas» in *Revista Oceanos*, n.º 45, Lisboa, Janeiro/Março 2001, página 127. Sobre a introdução da figura do padre no filme ver Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português (1896-1949)*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1983, página 444.

¹²²³ Fernando Frago, «Ala Arriba de Leitão de Barros» in *Filmagem*, n.º 45, Lisboa, 19 de Setembro de 1942, página 6.

estas “admiráveis máscaras que parecem arrancadas das telas de Nuno Gonçalves”, como então se os descreveu, tornar-se-iam a imagem definida e definitiva do pescador, prontas a ser propagadas, então e hoje, como um símbolo de Portugal¹²²⁴.

Outros Ala Arribas e outra Póvoa do Varzim

De *Ala Arriba* foram feitas três versões: a versão que estreou em Lisboa, a “feita especialmente para a Póvoa” onde se “cortaram ou corrigiram certas deficiências, quer na fita quer no documentário” - assim, segundo o jornal local, “não tivemos aqueles beijos cinéfilos, que no S. João nos fizeram arrepiar e no documentário mais luz e menos pressa....” - e uma terceira versão que teve em vista o mercado internacional¹²²⁵.

Para completar o programa do filme, durante as filmagens de *Ala Arriba* surge a ideia de filmar um já referido documentário sobre a Póvoa do Varzim de então, onde seriam focados aspectos mais recentes da localidade. Para que, como escreviam num jornal local, se “desfizesse a lenda, tão acreditada no sul, que a nossa terra é uma terra só de pescadores”¹²²⁶. Financiado pelas empresas locais, em troca de publicidade, e com o apoio da Tobis Portuguesa, constaram do documentário, além da praia de banhos, aqui com barracas de Verão, planos das avenidas urbanizadas; ruas e jardins com motivos decorativos trabalhados; o posto dos correios; a Câmara Municipal; os novos edifícios de traça modernistas como o Diana Bar e o novo Hotel, filmados no seu exterior e interior, o Casino da Póvoa com chá dançante e um número de folclore para turistas; e novo comércio, caso do Bazar Galante ou da ourivesaria, mostrada também na sua fachada, interior e jóias¹²²⁷. Viu-se também o lado industrial da região, com a fábrica de conservas A Poveira filmada no seu exterior e interior, com as funcionárias a embalar sardinhas; a Empresa Fabril Povoense; Fábrica de Tapetes Beiriz e o modo de bordar tapetes; o fabrico das cordas em planos de trabalhadores e maquinaria numa sequência onde se acompanha o processo desde o início até à sua forma final; e a fábrica de tecidos “A Poveira”, também na sua fachada e interior, assim como a saída das trabalhadoras. Ficam ainda registada a feira local, com residentes a comprar flores e objectos, a estátua do “cego de Maio”, a igreja e os seus motivos decorativos e uma

¹²²⁴O *Primeiro de Janeiro* (Porto) citado em *Comércio da Póvoa do Varzim*, Póvoa do Varzim 30 de Outubro de 1942.

¹²²⁵«Ala Arriba! A sua Estreia na Póvoa» in *Comércio da Póvoa do Varzim*, Póvoa do Varzim, 25 de Novembro de 1942.

¹²²⁶«Propaganda da Praia» in *Comércio da Póvoa do Varzim*, Ano 39, n.º 39, Póvoa do Varzim, 2 de Outubro de 1942, página 1.

¹²²⁷O filme foi financiado pela Empresa Fabril Povoense, Palácio Hotel, Quintas&Quintas, Ourivesaria Gomes, Fabrica de Conserva A Poveira, Bazar Galante, Carlos Miranda, Fabrica de Tapetes Beiriz e Casino segundo Marques, João Francisco, «António dos Santos Graça (1882-1956) in *Póvoa do Varzim: Boletim Cultural*, vol. XXXVIII, Póvoa do Varzim, Câmara Municipal da Póvoa do Varzim, 2003, página 80. Relativamente ao apoio da Tobis Portuguesa ver Ofício da Tobis, Lisboa, 15 de Setembro de 1941; Ofício da Tobis, Lisboa, 9 de Julho de 1942 tal como referenciados in Ver Marques, João Francisco, «António dos Santos Graça (1882-1956)» in *Póvoa do Varzim: Boletim Cultural*, vol. XXXVIII, Póvoa do Varzim, Câmara Municipal da Póvoa do Varzim, 2003.

tourada. Estas imagens, da responsabilidade de Octávio Bobone, foram acompanhadas por uma locução “espirituosa” de Olavo de Eça Leal e música de Sousa Santos¹²²⁸.



Fig. 168-171. Fotogramas do filme *Póvoa do Varzim* (1942).

Embora a crítica tenha sido quase unanimemente positiva, orgulhosa de ver a sua Póvoa no ecrã – tinha-se para isso, inclusivamente, pedido através do jornal *Ideia Nova* que as “senhoras e meninas” frequentassem a praia durante as filmagens para que esta se “apresente bem”¹²²⁹ - outros, logo na altura chamavam a atenção para os contornos propagandístico e o desfasamento do documentário relativamente à realidade. “O péssimo aspecto” da Estação da Trindade, um “barracão” que “não oferece aspectos estéticos”, como descrevia o periódico *A Propaganda*¹²³⁰, a necessidade de melhoramentos no pavimento e no asseio dos bairros, para o qual *O Comércio da Póvoa do Varzim* chama a atenção, assim como o pó das nortadas, com as “casas de aluguer deviam ser cuidadosamente inspeccionadas”, como “as fossas, os chiqueiros, estábulos, esgotos, deviam sofrer igualmente uma fiscalização para se evitarem cheiros nauseabundos, acabando-se assim com as moscas, mosquitos, etc”¹²³¹. Foram esses alguns dos aspectos que os residentes e responsáveis reclamaram, preocupados com a imagem e condições da localidade que deveria ser melhoradas não apenas cinematograficamente. Ficaram, apesar de tudo, alguns aspectos da industrialização do país, imagens opostas às transmitidas pela ficção.

Este filme foi projectado em conjunto com, além de *Ala Arriba*, *Férias à Beira Mar* (1942) uma curta-metragem sobre a Colónia Balnear Infantil d’O Século, realizada por Arthur Duarte e *Fala o Leão*, um documentário sobre a produtora cinematográfica norte-americana M.G.M.¹²³².

Além da cooperação com as entidades locais, como agradecimento aos poveiros foram ainda feitas sessões de beneficência para as casas de caridade locais¹²³³.

¹²²⁸ Vieira (da Luz?) in *Novidade*, 18 de Setembro de 1942.

¹²²⁹ *Ideia Nova*, n.º 114, 23 de Agosto de 1941.

¹²³⁰ «O Filme Ala Arriba e a Póvoa» in *A Propaganda*, 21 de Março de 1943.

¹²³¹ «Propaganda da Praia» in *Comércio da Póvoa do Varzim*, Ano 39, n.º 39, Póvoa do Varzim, 2 de Outubro de 1942, página 1.

¹²³² Sobre *Férias à Beira Mar* ver o artigo de António Lourenço in *O Século Ilustrado*, n.º 247, Lisboa, 26 de Setembro de 1942.

¹²³³ *Comércio da Póvoa do Varzim*, Póvoa do Varzim, 2 de Outubro de 1942.

Acrescente-se ainda que além do filme, “os sócios das agremiações de amadores portuenses” *ADA Filmes* e o *Condor Cine Clube*, orientados pelo redactor da *Animatógrafo* João Mendes, filmaram uma reportagem dos bastidores de *Ala Arriba*, de que hoje se desconhece o paradeiro¹²³⁴.

X Mostra Cinematográfica da Bienal de Veneza (1942)

Com a Europa em guerra desde 1939, em 1942 a Bienal de Veneza é interrompida¹²³⁵. Portugal ainda consegue participar, pela primeira vez, naquele que seria o último ano do certame, integrando a X Mostra Cinematográfica, com *Ala Arriba*, *A Vida do Linho* (1942) de Adolfo Coelho e *A Exposição do Mundo Português* (1941) de António Lopes Ribeiro. O filme de Leitão de Barros foi premiado, ficando em 9º lugar entre os 30 filmes concorrentes, e Portugal em 5º entre os países participantes, recebendo uma taça da bienal de Veneza¹²³⁶. Desta participação¹²³⁷, segundo a imprensa local, resultaram negociações entre a delegação portuguesa e várias internacionais - italiana, espanhola, alemã, suíça e dinamarquesa - para futuras permutas¹²³⁸. Conforme se lia n’*O Comércio da Póvoa do Varzim*, e de acordo com “notícias recebidas directamente de Roma informaram-nos que o filme *Ala Arriba!* já foi comprado pela Roménia, Bulgária e Itália, onde será ainda este ano exibido, sendo nesta última nação vertido para a língua italiana”¹²³⁹. Seriam estes, supostamente e de acordo com o realizador, os “primeiros passos, tímidos e pobres, do cinema português no mundo”¹²⁴⁰.

Desconhece-se hoje a dimensão real da sua distribuição na época mas é certo que esta presença em Veneza jogaria a seu favor, resultando nas coproduções que

¹²³⁴ *Animatógrafo*, Série II, n.º 27, Lisboa, 12 de Maio de 1941, páginas 4 e 8.

¹²³⁵ De acordo com o site oficial da Bienal de Veneza, “Following the outbreak of hostilities during the Second World War, the activities of the Biennale were interrupted in September 1942. The last edition of the Art Exhibition took place in 1942 to resume only in 1948. In September 1943, Cinecittà installed itself in the Giardini di Castello, using the pavilions as studios (Cinevillaggio), and remained there until April 1945. The Film Festival was suspended between 1943 and 1945, and restarted in 1946 (Jean Renoir’s *The Southerner* was voted best film by a jury of journalists). Music and Theatre were resumed in 1947.” in <http://www.labiennale.org/en/biennale/history/vb1.html> consultado a 23 de Julho de 2013.

¹²³⁶ «*Ala Arriba – Poema de Angústia, de Resignação e de Fé*” “o que *Ala Arriba* vale prova-o bem o lugar honroso que deu a Portugal na Bienal de Veneza o 5º lugar entre 13 países concorrentes e o 9º entre os 30 grandes filmes que entram no concurso, ficando na categoria de Goyescas e Sangue de Viena”». A taça foi entregue dia 3 de Julho de 1943 numa cerimónia que decorreu no ciclo *Eça de Queirós* a qual presidiu o primeiro ministro de Itália Renato Prunas, António Ferro, entre outros. Ver «Leitão de Barros recebeu ontem, solenemente a Taça da Bienal de Veneza pelo seu admirável filme “*Ala Arriba*”» in *O Século*, Lisboa, 4 de Julho de 1943

¹²³⁷ Note-se que segundo uma crítica italiana, publicada na revista *Filme* de 16 de Setembro com título «Uma Revelação da Exposição», “*Ala Arriba* forneceu-nos um opúsculo em três línguas (italiana, alemã e francesa)” [citado in *Novidades*, Lisboa, 25 de Setembro de 1942] o que possibilitou uma melhor compreensão filme, algo que não aconteceria no posterior *Camões*.

¹²³⁸ Segundo a revista italiana *Filme Quotidiano* de acordo com a tradução de R.R. para o jornal *A Voz* de 18 de Setembro de 1942. É também referido aí que a revista italiana citada publicou um número especial dedicado a *Ala Arriba*.

¹²³⁹ «*Ala Arriba!* A sua Estreia na Póvoa» in *Comércio da Póvoa do Varzim*, Póvoa do Varzim, 25 de Novembro de 1942.

¹²⁴⁰ R.R., «O cinema português visto por Luigo Pomé» in *Diário da Manhã*, Lisboa, 26 de Setembro de 1942.

veremos no subcapítulo seguinte¹²⁴¹. Mas, mais uma vez, se aqui podia ver-se um caminho seguro e com potencial a desenvolver, Leitão de Barros contradiz-se, opta por seguir o oposto. O filme seguinte seria um filme histórico, *Inês de Castro*.

2.3. Uma História Mal Contada

Lendo as hábeis declarações com que Leitão de Barros antecedeu desta vez, como habitualmente, a exibição do seu filme, verifica-se que não quer, positivamente não quer, com plena consciência, fazer propriamente cinema, mas sim “espectáculo”, a que dá uma significação genérica. De facto, L. de B. tem uma tendência, que cultiva com entusiasmo, para o espectáculo.

Roberto Nobre¹²⁴²

Se uma das formas de Leitão de Barros trabalhar a portugalidade no cinema foi estabelecendo e explorando uma relação com o povo, a outra, de foro mais emocional. ou espiritual se quisermos utilizar a terminologia da época, foi a da História¹²⁴³. Tal como se tinha assistido na literatura – Alexandre Herculano publica *A Abóboda* em 1839 – e na pintura – que como parte projecto romântico da refundação de Portugal, a par da atenção sobre a paisagem e costumes, tinha activado um historicismo que visava “fornecer lições morais e patrióticas para o presente”¹²⁴⁴ - também no cinema, depois do regresso à terra e ao mar, há um debruçar sobre a História pátria para assim edificar e monumentalizar a nação e os seus habitantes assim como, através da visualização dos feitos, construir uma memória. Depois de recriar costumes em *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935), Leitão de Barros volta à reconstituição histórica, género no qual já tinha investido no início da sua carreira, e realiza quatro filmes dando continuidade ao que vinha a exercitar no espaço público em trabalhos para a Camara Municipal de Lisboa. *Bocage* (1936) é o primeiro, ao qual se seguem os épicos *Inês de Castro* (1945) e

¹²⁴¹ De acordo com o *Anuário Cinematográfico Português* de 1946, “[n]essa altura foi convidado pela Scalera Filmes para trabalhar em Roma tendo o contrato sido interrompido em virtude da guerra”. Ver Ferreira, Cunha (dir), *Anuário Cinematográfico Português*, Edições Gama, Lisboa, 1946, página 114.

¹²⁴² Roberto Nobre, «Inês de Castro» in *Seara Nova*, n.º 923, Lisboa, 21 de Abril de 1945, pp. 275-276.

¹²⁴³ Relativamente à introdução da História na construção das nações, Eric Hobsbawm, afirma ser essa “a consciência de pertencer ou ter pertencido a uma entidade política duradora o critério mais decisivo de proto-nacionalismo. O mais forte cimento proto-nacional conhecido, sem dúvida, o que o jargão do século XIX chamou de “nação histórica” [“the most decisive criterion of proto-nationalism, the consciousness of belonging or having belonged to a lasting political entity. The strongest proto-national cement known is undoubtedly to be what nineteenth-century jargon called a “historical nation”]. Ver Hobsbawm, Eric, *Introduction: Inventing Traditions* in Hobsbawm, Eric (ed.), Ranger, Terence (ed.), *The Invention of Tradition*, University Press, Cambridge, 2003, página 73.

¹²⁴⁴ França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX* – volume 2, Lisboa, Livraria Bertrand, 1981, página 18. No cruzamento da literatura e pintura veja-se, a título de exemplo e porque o seu autor é cúmplice de Leitão de Barros, o livro *Quadros da História de Portugal* ilustrado por Roque Gameiro. Gameiro, Alfredo Roque; Franco, Sizenando Chadas; Soares, João; Sousa, Alberto de; *Quadros da História de Portugal*, Lisboa, Papelaria Guedes, 1917.

Camões (1946) e a investida termina com o maldito e libertário *Vendaval Maravilhoso* (1949), o filme que poria um fim à sua carreira como realizador. Em todos eles são trabalhadas figuras e contextos, melhor ou pior conhecidos do grande público, resgatados para a película numa abordagem sobretudo lúdica, mistura de épocas e sensibilidades montadas como entretenimento para as massas, mas com um suposto vínculo educativo, e até propagandístico, que as colaborações institucionais exigiam e conferiam.

2.3.1. Bocage(1936)

As Co-Produções como uma via de sobrevivência

Bocage começou a ser rodado em 1935, um ano em que, apesar dos esforços, a produção cinematográfica portuguesa não estava melhor nos anos anteriores e talvez até estivesse pior se compararmos em termos quantitativos com a década de 20. Desde o aparecimento do sonoro apenas tinham sido rodados quatro filmes de longa-metragem e dois anos depois da abertura da Tobis Klangfilm Portuguesa começava-se a perceber que o êxito comercial desses filmes realizados esporadicamente não era suficiente para manter um estúdio operacional nem para desenvolver profissionalmente as equipas. A incapacidade de criar uma indústria que se auto-financiasse fez com que se tivesse de recorrer ao auxílio do Estado. Ofereceu-se serviços, requereu-se apoios e financiamentos para projectos do interesse do regime, trabalhou-se individualmente com entidades ligadas a este no sentido de tentar dar alguma continuidade à produção. Tudo isto reflectiu-se efectivamente em encomendas, sobretudo de documentários, nem sempre pagas e pouco ou nada estimulantes, nem para as equipas envolvidas nem para os espectadores. No que diz respeito à ficção, sobretudo de longa-metragem, essa não foi, nem nunca iria ser, uma prioridade do Estado Novo.

O desinteresse e incapacidade orçamental do regime - especialmente para filmes de contornos históricos e dimensões espectaculares como os idealizados por Leitão de Barros - fez com que se iniciassem co-produções com firmas estrangeiras. Assim, através de uma partilha de custos, procurava-se minimizá-los e simultaneamente visava-se maximizar os lucros através da subsequente abertura a novos mercados, assim como conseguir maiores e melhores facilidades na distribuição. No caso de *Bocage*, orçamentado em 3.500 contos, o filme foi uma coprodução entre Portugal através da S.U.S., nessa altura dirigida por Álvaro de Sousa Lima, e Espanha, na pessoa de Don Ernesto Gonzalez , produtor com mais de 25 anos de experiência e amigo do industrial

português Salomão Levy, que por sua vez já tinha produzido *Lisboa, Crónica Anedótica*¹²⁴⁵. Esta co-produção traduziu-se em duas versões distintas, uma para cada um dos respectivos mercados, sendo que a espanhola teria algumas diferenças estruturais e o título *Las Tres Gracias*. Com a versão portuguesa tentar-se-ia chegar aos mercados lusófonos - Portugal, Brasil e colónias - e com a versão espanhola, além de Espanha, chegar aos restantes países da América do Sul¹²⁴⁶.

Bocage foi assinado por Leitão de Barros e desta vez contou com Arthur Duarte como assistente de realização e “um grupo admirável de colaboradores”, alguns deles vindos do recém-extinto *O Notícias Ilustrado*, caso de Octávio Bobone e Salazar Diniz, ao qual se juntou Aquilino Mendes (1908-1993), que viria a ser um dos mais prolíferos directores de fotografia portugueses, e Joseph Barth, antigo colaborador de G.W.Pabst e Jean Epstein¹²⁴⁷. Estes formaram a equipa responsável pela fotografia. A parte musical foi escrita por Armando Rodrigues, Carlos Calderón, Cruz e Sousa, Raul Portela e Afonso Correia Leite sendo este último também o encarregado de musicar. A direcção de som foi da responsabilidade de Paulo Brito Aranha, como habitualmente. Outro estrangeiro, Peter Meyrowitz “pôs na montagem do filme a competência e a experiência que faltam, por enquanto, aos técnicos portugueses em trabalhos desta natureza”¹²⁴⁸. Os figurinos foram concebidos pela mulher do realizador, a aquarelista Helena Roque Gameiro¹²⁴⁹; as construções que se puderam ver, à excepção da Lisboa Antiga, foram assinadas pelo arquitecto Vasco Regaleira (1897-1968), que nas décadas seguintes se iria destacar sobretudo por uma arquitectura dita religiosa¹²⁵⁰; e a Nau usada no filme foi um reconstituição em pequena escala da responsabilidade do comandante Quirino da Fonseca, com quem o realizador voltaria a trabalhar para a Exposição do Mundo Português, na construção da Nau Portugal, como veremos no próximo capítulo¹²⁵¹. António Vilar, mais uma vez, foi o responsável pela caracterização.

O argumento teve como base o livro de Rocha Martins *Bocage - Episódios de*

¹²⁴⁵De acordo com José Matos-Cruz, «Bocage» (Folha da Cinemateca), Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982. Acrescente-se ainda que o filme teve o apoio do Ministério do Interior, da Guerra, da Marinha assim como da Câmara Municipal de Lisboa. Da parte desta última contou-se, em termos concretos, com a cedência da Lisboa Antiga que Gustavo de Matos Sequeira ergueu para as Festas de Lisboa de 1935, como cenário para parte da acção, assim como com o coche construído para a mesma ocasião. Ver Fernando Fragoso, «Algumas inconfidências sobre Bocage» in *Cinejornal*, n.º 1, Lisboa, 21 de Outubro de 1935, página 5.

¹²⁴⁶ Hoje conhece-se apenas a versão portuguesa, do qual faltam vários planos e sequências assim como grande parte do som. A duração original do filme era de 124 minutos, a versão que hoje se conhece tem a duração de 87 minutos.

¹²⁴⁷«Ouvindo Leitão de Barros» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 1 de Dezembro de 1936. Sobre Aquilino Mendes ver *Aquilino Mendes*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1989.

¹²⁴⁸*Diário de Lisboa*, n.º 5045, Lisboa, 3 de Dezembro de 1936.

¹²⁴⁹De acordo com José Matos-Cruz, «Bocage» (Folha da Cinemateca), Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982.

¹²⁵⁰*Diário de Lisboa*, n.º 5045, Lisboa, 3 de Dezembro de 1936.

¹²⁵¹«Nos Bastidores do Cinema» in *O Século Ilustrado*, n.º 24, Lisboa, 18 de Junho de 1938.

uma vida, editado em 1936 pela Empresa Nacional de Publicidade, sendo os diálogos da autoria do lisipógrafo Gustavo de Matos Sequeira, com quem o realizador já vinha a trabalhar desde a década de 20 em assuntos relativos à cidade de Lisboa, e de Pereira Coelho.

Do elenco fizeram parte Raul de Carvalho (1901-1984), no papel de Bocage depois de Estevão Amarante o ter rejeitado¹²⁵². Esta escolha que levantou alguma polémica, pela “falta de adaptação física” que fazia com que se torna-se “um Bocage pouco convencional, que ninguém reconheceu”, revelava a pouca preocupação de Leitão de Barros com verosimilhança física ou psicológica¹²⁵³. Maria Valdez, escolhida num concurso aberto para protagonistas para o filme, interpretou Marquesa de Alorna, por ser “tipo estrangeirado, tipo de vampe e a sua mais perigosa rival...nos amores com Bocage”. “Maria Castelar, o prototipo da alfacinha, a lisboeta da Praça das Flores” interpretou Ana Perpétua¹²⁵⁴. Celita Bastos protagonizou Canária, abrindo-se aqui a primeira colaboração de Leitão de Barros com o Brasil¹²⁵⁵. Além destes participaram (personagem entre parêntesis) João Villaret (Príncipe Regente), Araújo Pereira (intendente Pina Manique), Maria Helena Matos (Maria Vicência), António Silva (Tomé, o Esbirro da Intendência) e Lino Ferreira (Francisco, o Esbirro da Intendência). Fizeram ainda parte do elenco, Baltazar de Azevedo, Carlos Alves, Carlos Barros, Holbeche Bastos, Joaquim Prata, Tarquinio Vieira e o cantor lírico Tomás de Alcaide, que canta “O Amor é Cego e Vê”, além de 3000 figurantes, a que se recorreu sobretudo nas cenas rodadas no Parque Nacional de Queluz.

Um “Novo” Poeta para o Povo Português

Bocage, no início do século XX, não era propriamente uma figura popular ou sequer conceituada na cultura portuguesa. Nascido em Setúbal a 15 de Setembro de 1765 e falecido em Lisboa, a 21 de Dezembro de 1805, Manuel Maria Barbosa du Bocage, residia entre o esquecimento e um plano mítico, ou ordinário, uma vez que pouco se conhecia além das obras que traduziu e os seus genericamente intitulados tomos de *Rimas* e de *Poesias*, sobretudo eróticas, satíricas e burlescas. Personagem mais lisboeta do que português, como refere Leitão de Barros, Bocage era então conhecido,

¹²⁵² Telmo Figueiras, «Já Bocage Não Sou» in *Cinejornal*, n.º 23, Lisboa, 23 de Março de 1936.

¹²⁵³ *Cinefílo*, n.º 433, Lisboa, 5 de Dezembro de 1936, página 2.

¹²⁵⁴ Leitão de Barros in Telmo Figueiras, «Celita Bastos - a vedeta brasileira de Bocage chegou a Lisboa» in *Cinejornal*, n.º 17, Lisboa, 10 de Fevereiro de 1936, páginas 4, 5 e 12.

¹²⁵⁵ Escolhida por António Fagim e Virgínia Quaresma numa viagem ao Brasil. Ver Telmo Figueiras, «Maria Valdez, A Última Descoberta de Leitão de Barros» in *Cinejornal*, n.º 15, Lisboa, 27 de Janeiro de 1936, página 3.

como sendo o “poeta que o povo chamou a si. Popularizou-o e glorificou-o através da anedota soez, a boémia, a fatalidade e a revolta”, ignorando os seus *Sonetos* recordando apenas os “improvisos sujos”¹²⁵⁶. Sem culto nem estudo - é apenas quase cem anos depois da sua morte, em 1902, que Teófilo Braga publica *Bocage: sua vida e época litteraria* sem grande consequência¹²⁵⁷ - o realizador decide, como afirma publicamente, através de um filme, “limpar a memória de um grande artista; ensinar ao povo a ver em Bocage um poeta e a esquecer em Bocage um desgraçado”¹²⁵⁸.

Na senda de um género de filmes que vinha a ser realizados na Europa de há uns anos a essa parte – caso de *A Vida Privada de Henrique VIII*, *Catarina da Rússia* ou *A Quermesse Heróica* para referir apenas os mais recentes¹²⁵⁹ - para *Bocage*, uma “comédia musical de ambiente histórico”, recriou-se o ambiente do século XVIII para contar a história do poeta¹²⁶⁰. De acordo com a sinopse consultada,

Bocage chega a Lisboa e é acolhido por um camarada, o Tenente Coutinho. Em sua casa conhece as suas irmãs Márcia e Anália, que se apaixonam por ele. Márcia é uma mulher lindíssima que, embora estando noiva, se entrega aos amores do poeta.

Anália tem apenas dezassete anos e pretende entrar para um convento. Mas o amor que sente por Bocage é forte e verdadeiro, fazendo com que este também se apaixone também por ela. Márcia anula o seu casamento e Anália desiste do Convento. Perante as novidades, Coutinho, desiludido com o amigo, expulsa-o de casa. Bocage passa a frequentar os botequins e conhece Canária, uma mulata brasileira, cantadeira, que lhe desperta paixão.

Mas um dia Bocage, acidentalmente, encontra-se com as duas irmãs, despertando infelizes renúncias ao seu amor. Ao saber disto, Coutinho perdoa o amigo. Mais tarde, reencontra Márcia já na companhia do seu noivo, numa recepção no Palácio de Queluz. Coutinho informa-o que Anália entrava para o convento de Odivelas nessa mesma noite e Bocage vai procurá-la para lhe confessar o seu amor. Já não chega a tempo e é um grupo de populares, onde se encontra Canária, que o leva dali, em cânticos para junto do povo.¹²⁶¹

¹²⁵⁶ «Bocage visto por Leitão de Barros» in *Cinejornal*, n.º 59, Lisboa, 30 de Novembro de 1936.

¹²⁵⁷ Braga, Teófilo, *Bocage: sua vida e época litteraria*, Porto, Chardron, 1902. Bocage voltaria ocasionalmente a ser tema de atenção. A título de exemplo, quinze anos depois do livro de Teófilo Braga, Olavo Bilac dedica-lhe uma conferência, proferida no Teatro Municipal de S. Paulo, de acordo com *Diário de Lisboa*, n.º 4612, Lisboa, 19 de Setembro de 1935, página 1. Em 1923 Norberto de Araújo assina uma coluna na primeira página do *Diário de Lisboa* sobre o facto de Afonso Lopes Vieira, numa conferência pública sobre “poetas gloriosos” ter supostamente omitido Bocage. Ver *Diário de Lisboa*, n.º 589, Lisboa, 9 de Março de 1923, página 1. Afonso Lopes Vieira responde no mesmo jornal no dia seguinte. Ver *Diário de Lisboa*, n.º 590, Lisboa, 10 de Março de 1923, página 1. Com o intuito de recuperar Bocage refira-se ainda que, mais de uma década depois, o poeta volta a ser capa do mesmo jornal quando se assinala o seu 170º aniversário. Ver *Diário de Lisboa*, n.º 4612, Lisboa, 19 de Setembro de 1935, página 1.

¹²⁵⁸ «Bocage visto por Leitão de Barros» in *Cinejornal*, n.º 59, Lisboa, 30 de Novembro de 1936.

¹²⁵⁹ Korda, Alexander, *The Private Life of Henry VIII*, Inglaterra, London Film Productions, 1933 (estreia em Portugal a 20 de Fevereiro de 1934); Czinner, Paul; Korda, Alexander (uncred.), *The Rise of Catherine the Great*, Inglaterra, London Film Production, 1934 (estreia em Portugal a 26 de Fevereiro de 1934); Feyder, Jacques, *La Kermesse Héroïque*, França/Alemanha, Filmes Sonores Tobis, 1935 (estreia em Portugal a 3 Fevereiro de 1936).

¹²⁶⁰ «Bocage visto por Leitão de Barros» in *Cinejornal*, n.º 59, Lisboa, 30 de Novembro de 1936.

¹²⁶¹ Sendo o filme de difícil acesso recorro aqui à sinopse publicada em <http://www.amordeperdicao.pt/filmes.asp?filmeid=118> consultada a 5 de Março de 2013.

Bocage seria a primeira abordagem que Leitão de Barros faria, em termos cinematográficos, a um personagem ou evento histórico. Serve, por isso o filme, em relação ao todo da tese, para perceber a forma como o realizador pensa e monta a História, uma vez que essa forma de trabalhar tornar-se-ia paradigmática do que se veria nos discursos visuais, impressos ou no espaço público, do Estado Novo. Assim, e resumidamente, uma vez que aprofundaremos o assunto ao longo deste e do próximo capítulo, a História para o realizador é entendida de um ponto de vista emocional e como material passível de ser reconstruído de uma forma espectacular – através de um investimento em guarda-roupa, adereços e estruturas arquitectónicas - de modo a enaltecer os personagens recreados e os ideais que implicam, assim como a entreter e inflamar o espírito patriótico do espectador¹²⁶².

Plano para um Cinema Nacionalista

Começando pela figura principal, no filme *Bocage* é apresentado, por um lado, nessa tentativa de o dignificar, como um “espírito superior”, que frequenta “salões da alta roda e o tornava apetecido no convívio das grandes casas”¹²⁶³. Conforme enumera o próprio Leitão de Barros, «[s]ão manifestos exemplos dessa intenção: a) “O soneto dito à criança” durante a Assembleia da Marquesa de Alorna; b) “O improvisado da abelha” recitado à Anália em casa desta; c) “O soneto clássico” que provoca a sua prisão» e “[n]enhuma das anedotas porcas, insolentes, ou baixas, do poeta, foram sequer relembradas”¹²⁶⁴. Por outro lado, e de forma quase paradoxal, é representado também, e de forma proeminente, como um galã e um boémio, cuja maior preocupação são as mulheres. É um cómico, um “rufião, leviano, vagabundo”¹²⁶⁵ ou, usando as palavras de Leitão de Barros, um “pitoresco folgasão com as características da raça portuguesa”¹²⁶⁶. Assiste-se, por isso, e até mais do que a um *Bocage*-poeta, a um *Bocage* que vagueia entre amores fáceis - “há mulheres a quem a gente faz versos, e outras a quem dá beijos...”, diz ele -; a um boémio de tertúlias em tabernas - “deixa-me ir para o

¹²⁶² De acordo com Siegfried Kracauer no cinema a História tem de ser encenada de acordo com dois parâmetros: guarda-roupa e cenografia. Sobre as formas de construir a História no cinema ver c p.77-92; Quaresima, Leonardo (Ed.); Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler*, U.S.A., Princeton University Press, 2004; Ferro, Marc, *Cinema and History*, Wayne State University Press, USA, 1988.

¹²⁶³ Luiz Teixeira, «Bocage, novo filme de Leitão de Barros» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 3 de Dezembro de 1936.

¹²⁶⁴ «Bocage visto por Leitão de Barros» in *Cinejornal*, n.º 59, Lisboa, 30 de Novembro de 1936.

¹²⁶⁵ Artur Portela, «O Complexo Dramático de Bocage» in *Diário de Lisboa*, n.º 5048, Lisboa, 6 de Dezembro de 1936, página central.

¹²⁶⁶ «Bocage visto por Leitão de Barros» in *Cinejornal*, n.º 59, Lisboa, 30 de Novembro de 1936.

botequim, eu quero que as mulheres me vejam”¹²⁶⁷ -; e a um provocador de “motins de feira e de alaridos de bairro”¹²⁶⁸.



Fig. 172; 173. Fotograma do filme *Bocage* (1936).

“Bocage é uma personagem altamente dramática e nós fizemos dele, apenas, uma figura humana, vivendo um momento sentimental e risonho da sua vida”, esclarecia o realizador publicamente ainda por altura da pré-produção, acrescentando que “não é um filme biográfico este. Muito menos documentário”¹²⁶⁹. De facto, Bocage tinha sido reinventado e montado para o grande écran como um herói na linha dos anglo-saxónicos que por essa altura se viam no cinema. Facto que demonstra a posição do realizador relativamente ao público e à indústria, assim como o peso que o factor entretenimento tinha face, e quase em contraposição, ao rigor dito histórico. Era um “Bocage para toda a gente”, como resumiu Artur Portela no *Diário de Lisboa*¹²⁷⁰; uma biografia “ostentosa, artificial e oca” se quisermos remeter para as palavras, mais atentas, como sempre, de Roberto Nobre na comprometida *Seara Nova*¹²⁷¹.

A par do trabalho dos personagens, sobretudo do principal, houve um grande investimento na cenografia. Conforme Leitão de Barros explicou nas páginas do *Cinejornal* as reconstituições foram concebidas de acordo com um propósito e plano maior e visavam o desenvolvimento do que ele define como um discurso nacionalista cinematográfico. Montadas com o intuito de educar o espectador, dando continuidade ao que iniciou em *As Pupilas do Senhor Reitor*, neste novo filme o realizador investiu em duas vertentes concretas que denominou, genericamente, como “arqueologia” e “folclore”¹²⁷². No que diz respeito à primeira, foram englobadas, e citando o próprio

¹²⁶⁷ Citado por José Matos-Cruz, «Bocage» (Folha de Sala), Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982.

¹²⁶⁸ Luiz Teixeira, «Bocage, novo filme de Leitão de Barros» in *Diário de Notícias*, 3 de Dezembro de 1936.

¹²⁶⁹ Leitão de Barros, «Primeiras Impressões sobre o filme Bocage» in *Cinejornal*, n.º 31, Lisboa, 18 de Maio de 1936, página 5.

¹²⁷⁰ Artur Portela, «O Complexo Dramático de Bocage» in *Diário de Lisboa*, n.º 5048, Lisboa, 6 de Dezembro de 1936, página central.

¹²⁷¹ Roberto Nobre, «Cinema» in *Seara Nova*, n.º 999, Lisboa, 5 de Outubro de 1946, página 72.

¹²⁷² Acrescente-se a estes dois pontos o que Leitão de Barros denominou como “aspecto económico da obra” e o “aspecto cultural”. No que diz respeito ao primeiro, como ele “se evita, sob o ponto de vista económico, a saída de ouro para o estrangeiro, além de se conseguir a propaganda e encarecimento dos nossos valores turísticos e artísticos”. Sobre o segundo, entendendo o realizador que o “contínuo espectáculo estrangeiro fornecido ao país pelo Cinema acabará fatalmente por desnacionalizar o público profundamente” havia que trabalhar para que não se perdesse as “características de nacionalidade, de personalidade rática, de pitoresco e de tradição”. Algo que seria resolvido com o investimento na “arqueologia” e no “folclore”. Ainda há um outro ponto, no entender de

realizador, as “reconstituições em Queluz, Palácio, jardins e Sala do Trono, são pela sua grandeza e imponência, afirmações de valor nacionalista e estão fora de qualquer observação da nossa parte”¹²⁷³. A estas acresce-se a reconstituição da “Lisboa Antiga”, pré-terramoto, concebida originalmente por Gustavo de Matos Sequeira para as Festas da Cidade de Lisboa de 1935, o cortejo, também remanescente daquele que o realizador encenou para as mesmas festas,

a chegada da nau que vem da Índia, a reconstituição do Nicola, todo o pitoresco da Lisboa do século XVIII, com a graça dos seus costumes, o deslumbramento das suas festas mundanas e populares, o salão de Alcipe, o soneto recitado durante a tempestade, a dança dos criados e o bailarico salão, a serenata nos jardins de Queluz, o minueto em honra da Embaixatriz de França

como se podia ler no inventário feito para a publicidade da época¹²⁷⁴. Serviam então estas cenas e cenários para reconstituir factos, acontecimentos e ambientes a que os espectadores provavelmente só tiveram contacto até aí, se alguma vez o tiveram, através de quadros, tapeçarias, estátuas, arquitecturas e vestígios desses outros tempos que sobreviveram. Ou como descreve o teórico e sociólogo Siegfried Kracauer (1889-1966), de uma forma mais precisa, para proporcionar “uma visão do que as coisas *poderiam* ter sido”, mais do que “coisas” realmente foram, sublinhando o lado cenográfico e cinematográfico do que se via e ao mesmo tempo e salientando a importância da cenografia e do guarda-roupa como pontos de contacto ou ligação com o passado que se pretende evocar¹²⁷⁵. Os filmes históricos, de um modo geral e interessa sublinhar essa posição ou entedimento, não ambicionavam ser precisos mas apenas credíveis ou sugestivos, e as imagens que se construía – muitas vezes eram montagens de elementos de várias épocas no mesmo cenário conforme melhor convinha ao que se queria evocar – visavam muito especificamente, e acima de tudo, a construção de uma “História simbólica”, como define Marc Ferro e Leitão de Barros confirma.

Leitão de Barros, “ainda mais importante”. Citando-o, “Portugal é um vasto império vasto e disperso. A missão do cinema em língua nacional e com as características portuguesas unindo e fazendo vibrar no mesmo culto unitário da Pátria as colónias separadas por dezenas de milhares de quilómetros, é incomparável como acção incisiva e directa da soberania espiritual. Nas colónias portuguesas, como a do Brasil, as afirmações nacionalistas de cinemas tem uma repercussão internacional que já um embaixador português no Rio de Janeiro classificou de tão importante, que não há acção diplomática que as supere ou equiva sequer. Por estes e outros motivos é de crer que se reconhece, além da consciência e ponderação que presidiu ao trabalho, o esforço material verdadeiramente audacioso da parte dos capitalistas e o esforço técnico e artístico por parte da equipa que realizou a obra”. Leitão de Barros in «Bocage visto por Leitão de Barros» in *Cinejornal*, n.º 59, Lisboa, 30 de Novembro de 1936.

¹²⁷³ «Bocage visto por Leitão de Barros» in *Cinejornal*, n.º 59, Lisboa, 30 de Novembro de 1936.

¹²⁷⁴ *Diário de Notícias*, Lisboa, 1 de Dezembro de 1936.

¹²⁷⁵ No original: “The spectator will admire it for showing things as they *could* have happened, but he will not be convinced, as he would be when watching Faure's documentary, that thing actually happened this way” in Hansen, Miriam Bratu (Int.); Kracauer, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, U.S.A., Princeton University Press, 1997, página 78.



Fig. 174-176. Fotograma do filme *Bocage* (1936).

Relativamente ao segundo ponto, como vimos anteriormente quando focamos n'as *Pupilas do Senhor Reitor*, a preocupação e objectivo do realizador era o de registar e projectar os hábitos e tradições populares do país. Neste filme, face às continuamente falhadas tentativas de criar um cinema educativo e mesmo sabendo que “não se prestava pelo seu character especial (...) à propaganda”, decidiu incluir «um “Bailarico Saloio” com trajos especialmente estudados cuja música e coreografia merecem a maior atenção. A reconstituição dos tipos populares da velha Lisboa, dos pregões, dos costumes, são também elementos de etnografia a mencionar»¹²⁷⁶.

Convicente, todo este trabalho cenográfico foi elogiado de forma quase unânime. A revista *Cinéfilo* descreveu o filme como “uma deslumbrante obra de arte, opulenta e luxuosa, de requintado gosto, de faustosos conjuntos e de magnificante espectáculo” salientando “a dança dos criados - iluminura encantadora em que viceja todo o delicioso paisagismo de Leitão de Barros”¹²⁷⁷. O realizador era, de facto, um «criador de quadros grandiosos de atracção popular nos domínios da História e do pitoresco, seduzido pelas tentadoras sugestões do “decorativo”, do “opulento”, “do gracioso” - da beleza e do encanto do século XVIII: - costumes, trajos, vida nos salões e nas ruas» como descreveu Luiz Teixeira no *Diário de Notícias*¹²⁷⁸.

Estreia e Críticas

O filme, com distribuição feita pela Filmes Albuquerque, estreia a 1 de Dezembro de 1936 no Cinema Condes e, excepcionalmente, no Cine-Teatro São Luiz, o que “prefaz uma totalidade de cerca de 4000 lugares” segundo o *Diário de Lisboa*¹²⁷⁹.

¹²⁷⁶ «Bocage visto por Leitão de Barros» in *Cinejornal*, n.º 59, Lisboa, 30 de Novembro de 1936.

¹²⁷⁷ *Cinéfilo*, n.º 433, Lisboa, 5 de Dezembro de 1936, página 2.

¹²⁷⁸ Luiz Teixeira, «Bocage, novo filme de Leitão de Barros» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 3 de Dezembro de 1936.

¹²⁷⁹ «O que diz João Ramos, director do cinema São Luiz» in *Diário de Lisboa*, n.º 5019, Lisboa, 6 de Novembro de 1936. Digno de nota é o facto de a estreia, *Bocage* foi antecedido por algo inédito em Portugal, uma retrospectiva filmica do cinema português onde se assistiu a uma montagem das “passagens mais marcantes de quase todos os filmes portugueses de vulto, de 1923 até à actualidade” («Visão Retrospectiva» in *Cinéfilo*, n.º 439, Lisboa, 16 de Janeiro de 1937, página 2.) comentada por Cristovão Aires, “que esclarecem, até certo ponto, a evolução do cinema nacional” (*Diário de Notícias*, Lisboa, 3 de Dezembro de 1936.) . Além destes, “o público aplaudiu com entusiasmo um filme de desenhos animados, sinfonia em azul, que é uma obra-prima de cor e de sentimento” (*Diário de Notícias*, Lisboa, 3 de Dezembro de 1936). Sobre a estreia no São Luiz interessa ler o comentário do seu director. Citando-o: “O São Luiz abriu gostosamente uma excepção para Bocage. Tínhamos decidido não exhibir filmes portugueses

Todas as manobras mediáticas que antecederam o filme reflectiram-se imediatamente em inúmeras, e extensas, críticas publicadas em quase, senão todos, os periódicos de então¹²⁸⁰. Unânicos no que diz respeito à cenografia, como vimos, elogiou-se também “a intenção de crítica a vícios e defeitos, da sociedade tida como nobre”¹²⁸¹ e, noutro sentido, a “preocupação nítida de exuberância espectacular”¹²⁸². Operando, portanto, mais pela sugestão do que pelo rigor, e apoiados na já referida dimensão dos cenários e no número impressionante de figurantes, no final o espectáculo maravilhou e iludiu os espectadores.

No entanto, houve quem chamasse a atenção para “a desigualdade da interpretação, sempre o defeito máximo dos nossos filmes”¹²⁸³ assim como para a “falta de vastas perspectivas”, por exemplo na sequência do cortejo da embaixada, de forma a “que abarcassem todo o seu magnífico concurso”, e quem se queixasse da “coloração azul das paisagens nocturnas”¹²⁸⁴. Também a banda-sonora, que alguns consideraram como “um dos valores bem nítidos da obra”, foi altamente criticada por um informado leitor d'*O Diabo*, que a analisou pormenorizadamente, apontando as incoerências no seu uso¹²⁸⁵. As críticas mais assertivas e detalhadas seriam as de Norberto Lopes e de Alfredo Pimenta (1882-1950), representativas de diferentes formas de ver e pensar o cinema. “[M]oldura rica, excessivamente sumptuosa para o motivo humano que enquadra” foi assim que Norberto Lopes descreveu o filme nas páginas do *Diário de Lisboa*, atento ao facto de como “o retrato do poeta fica, porventura, diminuído e a acção do filme dispersa-se em cenas subsidiárias, que ajudariam a reconstituir uma época, mas que não esclarecem suficientemente a figura do protagonista”¹²⁸⁶. O historiador e político Alfredo Pimenta, primeiro no *Correio do Minho* e posteriormente

em plena época, sabido que, pela sua longa permanência no cartaz, trazem sérias dificuldades à programação da temporada. Claro que nos é grato exhibir filmes nacionais. Mas, infelizmente os cinemas portugueses é dos filmes estrangeiros que vivem.” In «O que diz João Ramos, director do cinema São Luiz» in *Diário de Lisboa*, n.º 5019, Lisboa, 6 de Novembro de 1936.

¹²⁸⁰ A produção e rodagem do filme foi acompanhada a par e passo com artigos e fotografias de cena. Veja-se a título de exemplo o *Cinejornal*, n.º 28, Lisboa, 27 de Abril de 1936 que publica uma das primeiras imagens do filme na sua capa. O mesmo, no seu n.º 30, dedica uma página ao filme com reportagem e imagens. Bocage volta a ser capa da revista no *Cinejornal*, n.º 59, Lisboa, 30 de Novembro de 1936. Some-se à cobertura dos periódicos edições como os *Sonetos de Bocage* “cuidadosamente revistos”, de acordo com *O Século*, Lisboa, 7 de Dezembro de 1936, página 5; a edição do livro encomendado por Leitão de Barros a Rocha Martins para conceber o filme, *Bocage - Episódios da sua vida* conforme noticiado no *Diário de Notícias*, Lisboa, 22 de Novembro de 1936; e a sua banda-sonora, editada pela *Columbia* em três discos separados - números de catálogo DL63, DL 64, DL 65 - tal como publicitado em *Diário de Notícias*, Lisboa, 6 de Dezembro de 1936. No que diz respeito à crítica, no caso do *Diário de Lisboa* foram publicadas duas críticas, assinadas pelos redactores Norberto Lopes e Artur Portela, e Norberto de Araújo dedica-lhe a totalidade da sua *Página de Quinta-Feira*. Ver *Diário de Lisboa*, n.º 5052, 10 de Dezembro de 1936.

¹²⁸¹ Citado em *Diário de Lisboa*, n.º 5053, Lisboa, 11 de Dezembro de 1936, página 3.

¹²⁸² Luiz Teixeira, «Bocage, novo filme de Leitão de Barros» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 3 de Dezembro de 1936.

¹²⁸³ *Cinéfilo*, n.º 433, Lisboa, 5 de Dezembro de 1936, página 2.

¹²⁸⁴ José Natividade Gaspar, «Bocage» in *Cinéfilo*, n.º 433, Lisboa, 5 de Dezembro de 1936, página 30.

¹²⁸⁵ *Cinéfilo*, n.º 433, Lisboa, 5 de Dezembro de 1936, página 2. Sobre os usos incorrectos da música no filme ver carta de um leitor do jornal *O Diabo* in Roberto Nobre, «A música de Bocage e um “furioso” musical» in *O Diabo*, n.º 133, Lisboa, 10 de Janeiro de 1937, página 4.

¹²⁸⁶ Norberto Lopes, «A Estreia de Bocage no S. Luiz» in *Diário de Lisboa*, n.º 5044, Lisboa, 2 de Dezembro de 1936, página central.

em folheto distribuído por Lisboa, acusa o filme de ser “a mais absurda, a mais escandalosa, a mais estúpida deformação psicológica do vate e da época”. Atento a pormenores de reconstituição histórica, passando, inclusivamente, por apontamentos de carácter social, este centra-se sobretudo no facto de como Bocage, uma “figura nacional”, é “caricaturado, deformado, martirizado, falsificado e caluniado”. Reconhecendo que ele foi, de facto, um “poeta tabernário”, “pícaro”, como Leitão de Barros o pinta e acentua, Alfredo Pimenta quis dar conta de que Bocage foi mais do que isso e que havia também “o Bocage da Nação”, o que “entrou na literatura e na história de Portugal”. Esse sim, a seu ver, era “indispensável revelar, denunciar, ensinar e aplicar no povo português”. Reclamava por isso, dirigindo-se ao Ministro da Educação Nacional, que este, “em nome da verdade literária e histórica”, que se devia “retirar imediatamente da exibição pública, por mentiroso e indigno, o filme de Bocage”¹²⁸⁷. Tal não aconteceu nem sequer o Ministro se pronunciou.

Estas críticas atentas demonstram então como o suposto objectivo de Leitão de Barros de resgatar e dignificar a figura e obra do poeta caiu por terra e como Bocage continuou a ser o Bocage do povo. O realizador contornou deliberadamente a veracidade e factualidade conforme melhor convinha à acção, ao cenário e ao gosto do espectador. Talvez por isso, transformado o poeta numa estrela do entretenimento e face à espectacularidade das imagens montadas, independentemente da crítica, o filme tenha sido um êxito, tendo estado em exibição no cinema de estreia durante várias semanas, partindo depois para o Brasil, onde foi igualmente bem acolhido¹²⁸⁸.

“As Três Graças”

O mesmo não se pode dizer da versão espanhola. Intitulada em português *As Três Graças*, esta contaria com Alfredo Mayo no lugar de Raul de Carvalho, Luchy Soto no lugar de Maria Castelar, Carmen Lucio substitui Maria Helena Matos e

¹²⁸⁷ Alfredo Pimenta citado in «Leitão de Barros responde ao sr.dr.Alfredo Pimenta» in *Cinejornal*, n.º 63, Lisboa, 28 de Dezembro de 1936, página 7. Leitão de Barros responde em carta aberta no *Cinejornal*, a justificando opções. Cito «O Bocage, filme, é uma opereta cinematográfica, e não um drama ou uma comédia séria. Os traços caricaturais, burlescos, estilizados, deformados propositadamente são próprios do género do espectáculo» (...)

“Mas o público não é composto, infelizmente, de doutores Alfredo Pimenta, e os capitalistas fazem espectáculos para o público, não cinema didático ou político. Essa missão compete aos directores de cultura nacional e aos directores da política nacional.

Não faz mal algum que haja uma opereta burlesca sobre Bocage. O que é talvez necessário, é que haja filmes sérios de “lição” e “explicação” sobre figuras gradas da história, da política ou da literatura. (...)»

Antes de fazer o filme Bocage, não julgue o sr.dr. Alfredo Pimenta que eu não tentei fazer um cinema mais oportuno e mais dentro do espírito nacionalista que tanto o anima e exalta. Que figuras admiráveis tem a nossa história para os levarmos até junto da mocidade, cuja formação ideológica tanto preocupa o actual Governo! Mas descubra o sr.dr. Alfredo Pimenta os generosos financiadores de obras de elevado culto nacional (...) Eu não os consigo.

Há capital para realizar comédias ligeiras, operetas burlescas, filmes para fazer rir - não obras para fazer pensar.»

¹²⁸⁸ De acordo com Costa, João Bénard da, *Histórias do Cinema*, col. Sínteses da Cultura Portuguesa, Europália 91, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, página 60. Sobre a futura projecção no Brasil ver *Diário de Lisboa*, n.º 5125, Lisboa, 26 de Fevereiro de 1937.

Fuensanta Lorente em vez de Celita Bastos¹²⁸⁹. Estreia em Portugal a 1 de Março de 1937 no Capitólio e num “cinema de elite”, o Central¹²⁹⁰. O gerente deste último, Raul Santos Freire, tinha mais razão do que poderia supor quando explicou à imprensa, no dia da estreia que “o Bocage espanhol não é o nosso Bocage, é um outro poeta, qualquer (...). O filme *As Três Graças* não foi feito para portugueses mas para espanhóis” e, por isso, foi recebido com total desinteresse da parte do público lisboeta, estando em exibição apenas três dias¹²⁹¹.

2.3.2. “Inês de Castro” (1945)

A missão cinematográfica histórica e nacionalista de Leitão de Barros, tal como iniciada em *Bocage*, por muito potencial propagandístico que pudesse ter, não suscitou interesse ao regime e, como tal, apenas veria continuação nove anos depois. Mais uma vez com o auxílio de Espanha, desta vez o realizador conceberia uma leitura (ainda mais) espectacular de um momento da História pátria que, de alguns anos a essa parte, vinha a ser trabalhado noutros registos e que pelos contornos folhetinescos iria certamente agradar ao público dos cinemas: *Inês de Castro*.

As Vidas de Inês depois de Morta

Ao contrário de *Bocage*, a figura e história de Inês de Castro e D. Pedro I não era desconhecida dos portugueses. Garcia de Resende, Camões, e o próprio Bocage escreveram-na, Alexandre Herculano e Oliveira Martins investigaram-na. Em termos de representações artísticas, anos antes, em 1934, foi representada uma peça intitulada simplesmente *Castro*, encenada a partir do texto de António Ferreira, e onde, de resto, colaborariam Afonso Lopes Vieira, argumentista do futuro filme, e Ruy Coelho. Esta foi reposta no ano seguinte, desta feita no adro do Mosteiro de Alcobaça, e os periódicos sublinhariam a “visão cinematográfica” da encenação, quase antevendo o que se seguiria¹²⁹². Em 1940, o bailarino Francis adaptou também a história para o Teatro da Exposição e, em 1946, em simultâneo com a estreia do filme, a ópera de Ruy

¹²⁸⁹ O filme foi também rodado em parte em Portugal sendo logo, desde o início, clarificadas as diferenças. “Em Espanha o filme vai viver muito do aparato e em Portugal vai viver principalmente pelo seu carácter, pelos pormenores e pelos curiosíssimos achados, baseados nos costumes da época. Os diálogos, principalmente na versão espanhola, vão ser reduzidos ao mínimo, ao passo que a música ocupa um lugar importantíssimo”. De acordo com Telmo Figueiras, «Chegaram a Lisboa os artistas que vão interpretar Las Tres Gracias versão espanhola de Bocage» in *Cinejornal*, n.º 21, Lisboa, 9 de Março de 1936.

¹²⁹⁰ Não estreia na data prevista em Espanha devida à revolução. Ver *Diário de Lisboa*, n.º 5128, Lisboa, 1 de Março de 1937, página central; *Diário de Lisboa*, n.º 5129, Lisboa, 2 de Março de 1937, página 3.

¹²⁹¹ «Um Caso Inédito no Cinema Nacional» in *Diário de Lisboa*, n.º 5128, Lisboa, 1 de Março de 1937, página central. Sobre a estreia do filme e problema da recepção ver José Natividade Gaspar, «As Tres Graças» in *Cinéfilo*, n.º 447, Lisboa, 13 de Março de 1937, página 2.

¹²⁹² Ver *Diário de Lisboa*, n.º 4589, Lisboa, 27 de Agosto de 1935, página central; *Diário de Lisboa*, n.º 4590, Lisboa, 28 de Agosto de 1935, página 1.

Coelho, também intitulada *Inês de Castro*, voltou aos palcos¹²⁹³.

No cinema este amor foi também o argumento daquele que é tido como o primeiro filme histórico português, *Rainha depois de Morta* (1910) de Carlos Santos, e da longa-metragem de um dos “franceses tipicamente portugueses”, Roger Lion, intitulada *La Fontaines des Amours* (1924)¹²⁹⁴. Ainda antes destes, em 1909, foram realizadas duas versões brasileiras, *Dona Inês de Castro*, por Eduardo Leite, e *Inês de Castro* por Antônio Leal.

Mais uma Ressurreição: Inês de Castro de Leitão de Barros

Leitão de Barros realizaria então o que seria a quinta versão cinematográfica dessa história e para tal recorre à recém-editada obra de Afonso Lopes Vieira, *A Paixão de Pedro, o Cru* (1940) escrita, conforme esclareceu o próprio autor, para “entender tudo que estava talhado em pedra nos túmulos de Alcobaça”¹²⁹⁵. A esta some-se, como a segunda das duas fontes centrais do filme, a “lenda erudita” que Camões versou e que Leitão de Barros sabia que «nada tem a ver com essa brava “Crasto” cuja fama selvagem arrepiava ainda há pouco as boas lavradeiras do nosso Minho”. Serviram também de apoio à construção do argumento, *D. Pedro e D. Inês*, de Antero de Figueiredo, as “meia dúzia de linhas” de Fernão Lopes e Pedro Lopes de Ayala tal como «depoimentos e acordãos de “Paz e concórdia” entre Afonso, o Bravo, e seu filho Pedro»¹²⁹⁶. Acrescente-se “tudo quanto sobre o assunto em bibliotecas e arquivos se conseguiu juntar” ao longo de dois anos de investigação¹²⁹⁷. O argumento final foi então uma montagem de toda esta pesquisa, posteriormente redigida por Ricardo Mazo e José Maria Pesquera com Manuel Machado, da Real Academia Española, contratado como assessor literário para acompanhar esse trabalho, uma vez que o filme seria uma co-produção com Espanha. O guião foi posteriormente concebido por Leitão de Barros e

¹²⁹³ Nesta reposição seria interpretada pela soprano Elsa Penchi Levy e pelo tenor Guilherme Kjolner e com a colaboração da Orquestra Sinfónica da Emissora. De acordo com *O Século*, Lisboa, 10 de Abril de 1945. Sobre a peça de Francis ver «Os Bailados Portugueses vão ser apresentados dentro duma visão espectacular» in *Diário de Lisboa*, n.º 6437, Lisboa, 22 de Outubro de 1940.

¹²⁹⁴ Parafraseamos e remetemos dessa forma para o volume organizado pelo historiador Tiago Baptista. Ver Baptista, Tiago (org.), *Lion, Mariaud, Pallu: Franceses Tipicamente Portugueses*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 2003. Sobre as várias versões cinematográficas de Inês de Castro ver Ferreira, Maria da Glória Marques, *O Percorso do Mito Inesiano da Literatura ao Cinema: Exercício de Transposição Didática de A Trança de Inês* (Dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa – Investigação e Ensino. Orientada por Professor Doutor José Carlos Seabra Pereira), Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2012, pp. 52-106. Sobre *Rainha depois de Morta* de Carlos Santos ver Costa, João Bénard da, *Histórias do Cinema*, col. Sínteses da Cultura Portuguesa, Europália 91, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, página 18.

¹²⁹⁵ «A Paixão de Pedro, o Cru» in *Diário de Lisboa*, n.º 6197, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1940, página 1.

¹²⁹⁶ Leitão de Barros, «“Inês de Castro” ou o filme dos seis milhões de autores» in Programa da Estreia no Cine-Teatro São Luiz, Lisboa, 1945.

¹²⁹⁷ Santos Braga, «O Futuro do Cinema» in *Diário Popular*, Lisboa, 11 de Dezembro de 1944. Acrescente-se que como resultado desta investigação, segundo o *Diário Popular*, ainda se descobriram “exemplares raros e desconhecidos como, por exemplo, a crónica de Fernão Lopes, oferecida aos Reis Católicos por D. Manuel I, a qual tem a particularidade de conter excelentes e saborosas iluminuras, exemplar único nas suas magníficas ilustrações, pode onde se pode fazer, melhor do que sobre qualquer outro documento, a história iconográfica da época, embora à distancia de cem anos”, de acordo com Santos Braga, «O Futuro do Cinema» in *Diário Popular*, Lisboa, 11 de Dezembro de 1944.

Garcia Viñolas (1911-2010), antigo director do Teatro Nacional de Espanha e então director do Departamento Nacional de Cinematografia de Espanha e responsável pelo noticiário cinematográfico NO-DO assim como pela revista *Primeiro Plano*¹²⁹⁸. Este foi também o conselheiro artístico e assistente de realização deste filme. Todo o guião foi ainda revisto pelo já referido Afonso Lopes Vieira.

Neste filme a fotografia foi da responsabilidade de Heinrich Gartner, que já tinha assinado a *d'As Pupilas do Senhor Reitor* e de *Gado Bravo* de António Lopes Ribeiro, tendo Alfredo Carrero como assistente. Nas estruturas da reconstituição e consequente decoração não estiveram envolvidos portugueses. Estas foram concebidas pelo russo Pierre Schild (1897- ?), antigo colaborador de Luís Buñuel e Marcel L'Herbier e com alguns trabalhos reconhecidos ao nível de reconstituição histórica em *Napoleão*(1927) de Abel Gance e *A Quermesse Heróica* (1935) de Jacques Feyder, pelo espanhol Francisco Escriña (?-1950) e pelo decorador, também espanhol, António Simont. Os figurinos foram desenhados por Humberto Cornejo e pelos Peris Hermanos com M. Pomba, do Real Conservatório, de Espanha, como assessor da indumentária. Acrescente-se o auxílio material do Secretariado de Propaganda Nacional, na figura de António Ferro, que, como refere uma reportagem d'*O Século Ilustrado*, “concedeu múltiplas facilidades e conseguiu o empréstimo de armamentos e roupas para as cenas das caçadas, para o torneio medieval e para a tourada, no Porto, para as cerimónias funebres, no Mosteiro de Alcobaça, e para os interiores, na capital de Espanha”¹²⁹⁹. A caracterização esteve a cargo de Joaquim Carrasco. No som estiveram Felipe Saez e os assistentes Fernando Garcia, Alejandro Perla e Óscar Acúrcio. A música foi da autoria do compositor espanhol José Muñoz Molleda (1905-1988). O filme foi rodado nos estúdios Roptence em Madrid e os exteriores em Portugal. A produção, orçamentada em sete mil contos¹³⁰⁰, esteve a cargo da Filmes Lumiar e em Madrid da Faro Films, na figura de Octávio Roces com José Maria Pesquera como chefe desse departamento, Francisco Alarcón e Francisco Martínez como assistentes e Luís Dias Amado, responsável pela adaptação do argumento do General Francisco Franco para o filme *Raza* (1942) de José Luís Heredia, como conselheiro assessor¹³⁰¹.

No que diz respeito ao elenco, o filme contou com (personagem entre parêntesis)

¹²⁹⁸ Jaime Ferreira, «As filmagens da película Inês de Castro» in *O Século Ilustrado*, n.º 341, Lisboa, 15 de Julho de 1944.

¹²⁹⁹ Jaime Ferreira, «As filmagens da película Inês de Castro» in *O Século Ilustrado*, n.º 341, Lisboa, 15 de Julho de 1944.

¹³⁰⁰ Jaime Ferreira, «As filmagens da película Inês de Castro» in *O Século Ilustrado*, n.º 341, Lisboa, 15 de Julho de 1944.

¹³⁰¹ De acordo com Calle, José M^a Folgar de la, *Ines de Castro. Doble version de José Leitão de Barros* in , *Cadernos de la Academia*, n.º 5 - Los Limites de la Frontera. La Coproduccion en el cine Español, Mayo, 1999, página 203. Segundo o autor Leitão de Barros foi um dos coprodutores do filme. Não foi encontrada mais informação a esse respeito.

António Vilar (D. Pedro), Alicia Palacios (D. Inês), Maria Dolores Pradera (D. Constança), João Villaret (Martin, o Bobo), Erico Braga (D. Afonso IV), Raul de Carvalho (Diogo Lopes Pacheco), Ramón Martori (Alvaro Perez de Castro), Alfredo Ruas (Alvário Gonçalves, o meirinho mor), Antónia Planas (Lorenza) e António Casas (Fernando Castro). Participaram ainda Aníbal Vela, Carlos Lopez Silva, Concha Lopez Silva, Gregorio Beorlegui, Juanita Manso, Julia Alonso, Mercedes Garcia, Pablo Alvarez Rubio e Ricardo Mazo. Leitão de Barros fez a *voz-off* do prólogo¹³⁰².

O filme começou a ser preparado em 1943¹³⁰³ e as filmagens decorreram entre 22 de Abril e 14 de Novembro de 1944, com atrasos justificados pelos problemas de fornecimento de película, uma vez que provinha da Alemanha¹³⁰⁴. Some-se a isso o próprio plano de trabalho de Leitão de Barros “improvisado diariamente” segundo o “inspector de rodagem” F. Navarro, que chega a apresentar queixa, explicando que “jamais houve unidade de critério entre os realizadores”¹³⁰⁵. Rodado em 35 mm, preto e branco, com diferenças estruturais que fizeram com que houvesse diferença na duração - 110 minutos na sua versão portuguesa, 92 minutos na versão espanhola¹³⁰⁶ - foi “dedicado à memória de Vieira Natividade”, o “primeiro que leu nos túmulos de Alcobaça a tragédia de amor e o adeus imortal”¹³⁰⁷.

No que concerne ao enredo, esta adaptação, mais centrada em D. Pedro do que na Inês de Castro que lhe dá título, relata a história de amor entre ambos. O filme começa com o acordo de paz entre os reinos de Portugal e de Castela, consolidado no casamento de D. Pedro e da infanta Constança de Castela ao qual se segue o enamoramento dele pela dama de companhia desta, Inês de Castro e a aproximação de ambos. Escândalos e pressões acabam por ditar o afastamento voluntário de Inês de Castro da corte mas, por altura da morte por doença da Infanta, D. Pedro decide ir buscá-la para viverem juntos. Desaprovando essa união o pai de D. Pedro decide ordenar a morte de Inês de Castro. D. Pedro jura então vingança, promessa que cumpre assim que coroado, perseguindo os

¹³⁰² Roberto Nobre, «Inês de Castro» in *Seara Nova*, n.º 923, Lisboa, 21 de Abril de 1945, páginas 275-276.

¹³⁰³ *O Século Ilustrado*, n.º 275, Lisboa, 10 de Abril de 1943.

¹³⁰⁴ Calle, José M^a Folgar de la, «Ines de Castro. Doble version de José Leitão de Barros» in *Cadernos de la Academia*, n.º 5 - Los Limites de la Frontera. La Coproduccion en el cine Español, Mayo, 1999, página 195.

¹³⁰⁵ Calle, José M^a Folgar de la, «Ines de Castro. Doble version de José Leitão de Barros» in *Cadernos de la Academia*, n.º 5 - Los Limites de la Frontera. La Coproduccion en el cine Español, Mayo, 1999, página 195. Ver nota de rodapé correspondente para opinião de outros envolvidos.

¹³⁰⁶ Não nos querendo deter aqui sobre a versão espanhola há, no entanto, que referir que esta apresenta diferenças estruturais - quer na montagem quer na parte textual apresentada em voz-off. Num artigo intitulado «Ines de Castro. Doble version de José Leitão de Barros» o autor, José M^a Folgar de la Calle, faz um estudo comparativo das duas versões - avançando com a hipótese de que as diferenças se devem às posturas ideológicas dos autores. Ver Calle, José M^a Folgar de la, «Ines de Castro. Doble version de José Leitão de Barros» in *Cadernos de la Academia*, n.º 5 - Los Limites de la Frontera. La Coproduccion en el cine Español, Mayo, 1999, páginas 197 a 204. De acordo com o mesmo, a imprensa espanhola considerou o filme como "o maior acontecimento cinematográfico do ano", "uma verdadeira jóia da sétima arte" e o governodecretou-o como uma "película de interesse nacional".

¹³⁰⁷ Conforme se pode ler na legenda inicial do filme.

assassinos e obrigando a corte a prestar homenagem a Inês de Castro, tornada rainha depois de morta.

Inês de Castro estreia em Espanha a 28 de Dezembro de 1944 e em Portugal a 9 de Abril de 1945, no São Luiz, em recita de gala com o Chefe de Estado acompanhado por alguns ministros e subsecretários. Na sua estreia no Porto constaria ainda no programa um documentário noticioso sobre o Torneio Medieval que decorreu no ano anterior nos jardins do Palácio de Cristal e cujas filmagens foram usadas no próprio filme *Inês de Castro*¹³⁰⁸.

O Triunfo da Imagem

Em 1944 Leitão de Barros já se tinha estabelecido como o realizador de serviço no que diz respeito a evocações históricas no espaço público. Se no cinema não teve sorte – até então apenas assinou *Bocage* – no que diz respeito a comemorações tinha sido ele o responsável, como veremos em detalhe no capítulo seguinte, por um Mercado Seiscentista, ainda na década de 20, por Cortejos Históricos e um Torneio Medieval durante a década de 30 e esteve envolvido na que seria a maior e mais complexa das reconstituições até então concebidas, a Exposição do Mundo Português, para a qual, entre outros dispositivos, ergueu uma Nau de tempos passados. Em todas essas obras tinha ficado patente a sua capacidade de recriar outras épocas no Presente assim como o seu entendimento da História como uma narrativa delineada de acordo com uma perspectiva pessoal e passível de ser relatada, no seu caso montada visualmente, a partir de elementos escolhidos de uma forma não necessariamente rigorosa, no sentido científico. Com o intuito de reconstituir o passado como um espírito, ideia e ideal ou programa na sua materialização presente foi sempre pensada tendo em conta a recepção e como deveria ser transmitida ao público da forma mais eficaz possível. Foi nesse sentido, como um espectáculo para as massas, que pensou *Inês de Castro* e, como tal, há que ter em atenção dois aspectos do filme: a forma como a espectacularidade e o entretenimento se sobrepõe ao rigor histórico – como aliás já foi enunciado noutros filmes - e o efeito que essas mesmas imagens produzem no espectador.

¹³⁰⁸ De acordo com *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 14 de Abril de 1945, página 1. Citado em Calle, José M^a Folgar de la, «Ines de Castro. Doble version de José Leitão de Barros» in *Cadernos de la Academia*, n.º 5 - Los Limites de la Frontera. La Coproduccion en el cine Español, Mayo, 1999, página 207.

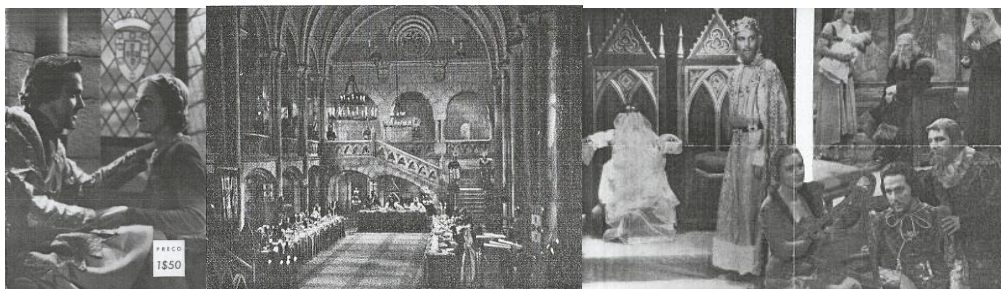


Fig.177-179. Programa do filme *Inês de Castro*(1945) (pormenores).

Como foi referido anteriormente, os filmes históricos não tinham de ser obrigatoriamente precisos e presumia-se que a partir desse cruzamento de documentos e imaginação fosse feita uma adaptação às linguagens presentes e específicas do meio. Como esclarece Siegfried Kracauer, este género cinematográfico, que facilmente pode-se tornar uma versão filmada de *tableaux vivants*, tem necessariamente de recorrer a “assuntos cinematográficos, como multidões, actos de violência, perseguições” para introduzir dinâmicas diferentes das da época em que decorre, de modo a entreter o espectador do século XX¹³⁰⁹. Além de que, conforme afirmou mesmo, para essas reconstituições resultarem, e para que haja para uma melhor identificação e compreensão da parte do espectador, há que igualmente adaptar gestos, linguagens, comportamentos, expressões e mesmo a arquitectura e outros aspectos cenográficos¹³¹⁰. É nesse prisma que devem ser vistas algumas sequências do filme de Leitão de Barros, como é o caso da perseguição, do desfile nocturno das torchas acesas e da cena em que D. Pedro coroa o cadáver de D. Inês.



Fig. 180-183. Fotogramas do filme *Inês de Castro* (1945).

¹³⁰⁹No original “cinematic subjects, such as crowds, acts of violence, chases”. In Hansen, Miriam Bratu (Int.); Kracauer, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, U.S.A., Princeton University Press, 1997, página.80.

¹³¹⁰Kracauer entende que a História no cinema tem de ser encenada de acordo com dois parâmetros, acima de tudo: guarda roupa e cenografia. Citando-o: “Period costumes recall the theater or a masquerade”. O autor sublinha, no entanto, a impossibilidade de os actores de hoje em dia encaixarem inteiramente no guarda-roupa que tem de usar, desde os gestos às expressões faciais. Citando-o: “The costumes fully belong to the past, while the actors are still half in the present”. In Hansen, Miriam Bratu (Int.); Kracauer, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, U.S.A., Princeton University Press, 1997, página 77 e 79. É importante perceber também, e agora no que diz respeito à recepção que, e citamos o estudo sobre História e Cinema do historiador Robert Rosentone, que “our basic reactions is to think a film is really a book somehow transformed to the screen, which means that it should do what we expect a book to do: get thig right. This viewpoint does not belong to academics alone, but is shared by reviewers and critics. Yet as moviegoers, or anyone who lives in our media soaked culture has to know, a historical films has always been something more than a collection of “facts”. It is a drama, a performance, a work that stages and constructs a past in images and sounds.” In Rosenstone, Robert, A., *History on Film / Film on History*, New York, Routledge, página 35.

Se a maioria dos periódicos, deslumbrados com o espectáculo, teceram os habituais comentários patrioticamente elogiosos outros, mais atentos, caso de Roberto Nobre, perguntavam-se se “[c]orrespondem à nossa arquitectura da Idade-Média?”. O próprio responde que não, que o que se vê “tem sabor medievo, mas não lusíada. Nunca tivemos aquele fausto, salões com aquele pé direito, nem mesmo depois das riquezas da Índia”. Acrescenta ainda que havia “lantejoulas a mais nas bandas das vestes do rei, muito no género dos bailados russos” e que, em contrapartida, “Inês volta a pôr através dos anos, com uma modéstia confrangedora, certo vestido que usa logo na chegada ao nosso país”¹³¹¹. Esta reacção e exigência de Roberto Nobre era expectável. Dadas as fontes e os envolvidos na produção esperava-se alguma veracidade ou, pelo menos, um cuidado ou respeito pelos factos, e não uma mera montagem de elementos e sequências cuja principal preocupação era entreter e reaver o investimento monetário. Como de habitual, precavendo-se, mais uma vez Leitão de Barros justifica as opções fazendo a defesa pública do filme como um espectáculo pensado de acordo com a visão que o povo tem da história de Inês de Castro. No entendimento do realizador «o verdadeiro autor de “Inês de Castro” é o povo português, fecundado pelo génio do lírico e épico dos “Lusíadas”»¹³¹². É esse “autor de seis milhões de corações” que “há quatrocentos anos que retoca, amorosamente, a sua História de Inês” e a preocupação do realizador é ir precisamente ao encontro dessa versão¹³¹³. Anos antes, numa crítica ao livro de Afonso Lopes Vieira que serviu de base ao filme, escrevia-se que “a história perde a sua pobreza de cores, quando o documento é soletrado por um decifrador de sonhos!”, e foi também essa a abordagem, quase onírica, a de Leitão de Barros¹³¹⁴. É ele que publicamente afirma como teve de conciliar a História e a Lenda, uma vez que não

¹³¹¹ Roberto Nobre, «Inês de Castro» in *Seara Nova*, n.º 923, Lisboa, 21 de Abril de 1945, páginas 275-276. Acrescente-se ainda duas chamadas de atenção dirigidas ao realizador “Uma, é a do volteio a cavalo, para ensino dos infantes de D. Pedro. Não sei se o ensino de bem cavalgar se fazia assim naquele tempo, mas o que é certo é que esse ensino assim se fez recentemente numa película nacional. Outra sugestão ou coincidência é a da procissão das velas, a longa serpente de lumes, que Disney utilizou ao plasticizar a Avé-Maria de Schubert, em Fantasia” Roberto Nobre, «Inês de Castro» in *Seara Nova*, n.º 923, Lisboa, 21 de Abril de 1945, páginas 275-276.

¹³¹² «Alguns aspectos históricos convém frisar nestas notas, para que se não suponha que eles não são focados no filme por ignorância ou leviandade.

É sabido que Inês de Castro teve de Pedro quatro filhos.

Além da infantinha Dona Brites ou Beatriz, que vemos no filme, e de D. Afonso que morreu à nascença, teve D. João e D. Diniz.

Na obra cinematográfica, muito propositadamente, não se fez referência nem se apresenta, senão ocasionalmente, a D. Diniz. D. Diniz interessa-nos na obra para marcar o filho sadio e bastardo, em contraposição ao filho enfezado e enfermiço, que é o legítimo Fernando.

Um bando de meninos atrás de Dona Inês além de não adiantar nada ou modificar o caso da tragédia - seria apenas mais um drama para o autor...(...)

Com um “desvanecimento” a tempo e a queda do báculo como símbolo da autoridade da igreja - quis-se dar a impressão de que esta pode ser vencida um momento pela força. Mas jamais um Príncipe da Igreja prejura sobre os Santos Evangelhos, o que, se historicamente é verdadeiro para alguns, para outros é mais do que duvidoso.» de acordo com Leitão de Barros, «“Inês de Castro” ou o filme dos seis milhões de autores» in Programa da Estreia no Cine-Teatro São Luiz, Lisboa, 1945.

¹³¹³ Leitão de Barros, «“Inês de Castro” ou o filme dos seis milhões de autores» in Programa da Estreia no Cine-Teatro São Luiz, Lisboa, 1945.

¹³¹⁴ «A Paixão de Pedro, o Cru» in *Diário de Lisboa*, n.º 6197, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1940, página 1.

coincidiam; que recorreu a “tudo o que existe de puramente espectacular na tragédia extraordinária de Pedro e Inês”; que “conservando uma linha de lógica e de rigor evocativo” procurou “construir um espectáculo mais sob as normas da emoção simples, do que uma lição seca sobre as fontes documentais ao alcance de todos”¹³¹⁵. Por essa razão, tal como aprofunda no texto introdutório do programa,

Encara-se a História e a Lenda, neste filme, adoptando a seguinte posição: procura-se fixar a parte espectacular mais rica e vistosa não dos factos, comprovados ou supostos, mas também nos que foram tratados e consagrados por séculos de criação literária. Procurou-se que as figuras, mesmo dentro do clima poético e legendário, adquirissem o máximo de relevo de humanidade a fim de que a tragédia apareça com todo o vigor ante os olhos dos espectadores. Entre a lenda que apaga a doce figura de Constança e a verdade histórica que, por seu turno, reduz o papel de Inês, buscou-se a forma de não destruir a beleza lendária, pondo no primeiro plano da intriga personagens que por si mesmas representam figuras simbólicas que convém fixar num espectáculo actual, dirigida aos dois povos ibéricos: a lealdade, o amor pela terra em que se nasceu, o respeito para com os outros povos, o sacrifício individual pela causa comum, o dever de servir o Estado e outros sentimentos que são eternos na cultura social.¹³¹⁶

Seria, no entanto, essa exploração da capacidade “mágica” do cinema de conseguir convocar o Passado para o Presente –Leitão de Barros trás a História dos séculos XIV a XVII, numa abordagem à século XIX e usa os meios tecnológicos do século XX para montar e recontar episódios de acordo com a sua visão e influenciado pela ideologia em vigor –, que conferiria alguma perversidade, para não dizer “perigo”, às imagens construídas. Conforme constata o já referido historiador Marc Ferro no seu trabalho teórico sobre cinema e História, na análise que faz do efeito das imagens inventadas para *OCoureado Potemkin* (1925) e para *Napoleão* (1927)

com a distância [temporal], uma versão da História substitui a outra mas a obra de arte subsiste. Como tal, com o passar do tempo, a nossa memória deixa de distinguir entre, por um lado, a memória imaginativa de Eisenstein ou Gance, e, por outro, História como realmente aconteceu, mesmo que os historiadores queiram esclarecer-nos e os artistas suscitem a nossa participação.¹³¹⁷

¹³¹⁵ Leitão de Barros, «“Inês de Castro” ou o filme dos seis milhões de autores» in Programa da Estreia no Cine-Teatro São Luiz, Lisboa, 1945.

¹³¹⁶ Não assinado, «O Argumento» in Programa da Estreia no Cine-Teatro São Luiz, Lisboa, 1945.

¹³¹⁷ No original: "with distance, one version of history replaces another but the work of art remains And so, with the passage of time, our memory winds up by not distinguishing between, on the one hand, the imaginative memory of Eisenstein or Gance, and, on the other, history such as it really happened, even though historians seek to make us understand and artists seek to make us participate." (tradução da minha responsabilidade). Ferro, Marc, *Cinema and History*, Wayne State University Press, USA, 1988 p.73.

E conforme conclui, com o tempo seria esta nova versão que iria vigorar e, como tal, o “mito” “triunfa sobre o que realmente aconteceu”. Tal como nos dois filmes referidos pelo historiador, seriam as imagens impressionantes e espectaculares de *Inês de Castro*, tal como montadas por Leitão de Barros que iriam ficar impressas na mente do espectador que, pouco crítico, nada habituado a ler e geralmente alheio a uma vida cultural, “acredita”. Porque está a ver e a viver com entusiasmo a materialização dos factos e os feitos de personagens históricos, dos seus antepassados. Dessa forma emocional qualquer dúvida que pudesse existir relativamente à aproximação ou posicionamento histórico ou político desapareceria. Como constata um crítico do *Diário de Lisboa*, “o público esqueceu, facilmente, o jogo de interesses políticos que desencadearam a tragédia e apaixonou-se tão somente pelo conteúdo humano da própria tragédia”¹³¹⁸.

No entanto, essa constante cedência e procura do espectáculo - que pode ser entendida como necessária ao cinema embora o neo-realismo, então já em cena, dissesse que não - fez com que no final o filme se tornasse desequilibrado, com uma visível falta de desenvoltura narrativa e com que os personagens parecessem diminutos e desinteressantes face aos cenários.



Fig. 184-187. Fotogramas do filme *Inês de Castro* (1945).

Em termos cinematográficos, na opinião de Roberto Nobre, em artigo publicado na *Seara Nova*, Leitão de Barros «[n]ão prepara, em cenas escalonadas ao longo do filme, a evolução psicológica das personagens. Tudo ali é desgarrado e esquemático, cenas meramente alusivas sem o aliciente dum “romance” em imagens» e os planos, a seu ver, “friamente concebidos”¹³¹⁹. “[P]arece não ter valores dinâmicos”, acrescenta, queixando-se ainda da “atroz falta de planos americanos, meios e grandes planos” assim

¹³¹⁸ F. M., «Inês de Castro» in *Diário de Lisboa*, Lisboa, 10 de Abril de 1945.

¹³¹⁹ Acrescenta que por o realizador seguir esse via de concepção, nota-se no filme “uma atroz falta de planos americanos, meios e grandes planos”, e, na sua opinião, “é preciso distinguir entre a opressão causada pelo assunto e a fadiga ocasionada pela falta de agilidade técnica”. Roberto Nobre, *Inês de Castro* in *Seara Nova*, n.º 923, Lisboa, 21 de Abril de 1945, páginas 275-276.

como da falta de ritmo geral¹³²⁰. Mário de Meneses Santos, na revista *Filmagem*, chama a ainda atenção para um “abuso de sobreposições [que] também prejudica o filme” e para o quão “mau é o locutor de voz fúnebre que explica muitas vezes coisas que o filme, só por si, não conseguiu explicar”. Este então crítico, e futuro “parodiante de Lisboa”, complementa, chamando a atenção para montagens específicas como “o paralelo entre a morte de Inês e a perseguição ao veado [que] não resultou tão emotivo como Barros deve ter julgado”¹³²¹. Voltando à crítica de Roberto Nobre, este não se coíbe de analisar os planos e enumerar as incongruências e outras falhas que detectou. Foi o caso do “banquete em que fingem comer e beber, sem que nos pratos haja comida nem nas taças bebida; o pendão dos Pereiras a acompanhar D. Constança em Castela; o emprego da designação Espanha, nação que então não existia; a gazela morta...e a respirar”. Conclusivamente, como constata o mesmo, deixando patente em entrelinhas novas exigências e um pensamento, neste filme “temos apenas uma pesada tragédia, seca e áspera. Todo o lirismo, toda a sublimação, desapareceu”¹³²². O filme, como coloca Mário de Meneses Santos, sensata ou jocosamente, é “um espectáculo visual capaz de entreter durante hora e meia o nosso público da província”, o que “é bem pouco para um filme apregoado como autêntico alarde de uma cinematografia nacional”¹³²³. E, como escreveram na revista de fotografia *Objectiva*, *Inês de Castro* “[p]oderia ter sido realmente bom”, mas “não o foi”¹³²⁴.

A última co-produção com Espanha

Inês de Castro, além de Espanha, estreia ainda em Paris e na Alemanha¹³²⁵. No entanto, o êxito comercial não foi suficiente para cobrir custos, ou pelo menos para motivar mais co-produções, e o que decorre desses resultados àquem dos esperadosé Leitão de Barros já não ver as colaborações com Espanha da mesma forma. Para este,

¹³²⁰ Roberto Nobre, «Inês de Castro» in *Seara Nova*, n.º 923, Lisboa, 21 de Abril de 1945, páginas 275-276. Acrescente-se outra crítica, de Mário de Meneses Santos, que considera que o filme «não era mais do que uma pura e simples sucessão de quadros cinematográficos onde abunda em cor e plasticidade o que escasseia de vida, dessa vida que é dada pelo "tempo" e pelo "ritmo" que são apanágio dos filmes de classe inconfundível». Ver Mário de Meneses Santos, «Comentários ao filme de Leitão de Barros e G. Viñolas - Inês de Castro» in *Filmagem*, 3ª série, n.º 16, Lisboa, 19 de Abril de 1945, página 3 e 8.

¹³²¹ Mário de Meneses Santos, «Comentários ao filme de Leitão de Barros e G. Viñolas - Inês de Castro» in *Filmagem*, 3ª série, n.º 16, Lisboa, 19 de Abril de 1945, página 8.

¹³²² Roberto Nobre, «Inês de Castro» in *Seara Nova*, n.º 923, Lisboa, 21 de Abril de 1945, páginas 275-276.

¹³²³ Mário de Meneses Santos, «Comentários ao filme de Leitão de Barros e G. Viñolas - Inês de Castro» in *Filmagem*, 3ª série, n.º 16, Lisboa, 19 de Abril de 1945, página 8. E ainda, segundo este, “se os melhores e os mais veteranos valores da nossa cinematografia (Leitão de Barros está por aí muito bem conceituado) precisam de ir a Espanha para fazer uma fita como a *Inês de Castro* então será melhor mudarem de profissão e dar o passo à juventude portuguesa.”.

¹³²⁴ *Objectiva* Lisboa, Maio de 1945, página 117.

¹³²⁵ Algo que, para um filme português, como constata João Bénard da Costa, só se repetiria daí a 18 anos, referindo-se à estreia de *D. Roberto* de Ernesto de Sousa, *Os Pássaros de Asas Cortadas* de Artur Ramos e *Ilhas Encantadas* de Carlos Villardebó, que estrearam em Junho de 1966 em Paris. Costa, João Bénard da, *Histórias do Cinema*, col. Sínteses da Cultura Portuguesa, Europália 91, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, página 91.

tal como expõe em entrevista à referida revista *Objectiva*, a continuação “parece-me difícil. Os temas correntes, isto é, os argumentos que chamamos de interesse internacional não justificam a mobilização dos elementos que teriam de se deslocar de um país para o outro, com evidente aumento dos gastos de produção”¹³²⁶. No entanto, antevê logo as possibilidades existentes no mercado brasileiro e seria neste que iria investir. Mas antes disso, com o apoio e entusiasmo de António Ferro, ainda recorreria ao Estado português.

2.3.3. “Camões - Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente” (1946)

O filme seguinte, realizado um ano depois, seria mais um projecto antigo: *Camões*. Este teve como ponto de partida uma proposta da Tobis Portuguesa apresentada por altura das Comemorações Centenárias que visava a adaptação d’*Os Lusíadas*, então pensada como uma obra conjunta de vários realizadores, Leitão de Barros, Chianca de Garcia e Jorge Brum do Canto, com os artistas Almada Negreiros, Raul Lino e Martins Barata que assinariam os décors, e ainda outras dezenas de personalidades, entre os quais Júlio Dantas, Afonso Lopes Vieira, Alfredo Pimenta, Gago Coutinho e Quirino da Fonseca. Este seria um “alto exemplo de patriotismo” onde “nem um único técnico estrangeiro será convidado a colaborar”, como deixavam claro e em vão¹³²⁷. O projecto não foi aprovado, as prioridades eram outras, e as Comemorações decorreram sem filme. Ter-se-ia de esperar sete anos até alguém voltar à ideia de levar o épico ou, pelo menos, o seu autor ao écran. Assim, em 1945, depois de Inês de Castro ter vivido e morrido, seria a vez do “poeta português”, Camões, ressuscitar.

Um Camões para 1946

Realizado por Leitão de Barros, produzido por António Lopes Ribeiro, com argumento assinado por este e pelo próprio realizador e com diálogos revistos por Afonso Lopes Vieira, a quem o filme seria dedicado uma vez que faleceria antes da sua conclusão, *Camões* seria um dos raros mas imenso investimento do regime no cinema.

Como vimos anteriormente, na década de 30 não houve apoio do regime a este género de produções cinematográficas nem sequer uma política cultural do Estado que

¹³²⁶ Leitão de Barros, entrevista conduzida por José M. Dorrell in *Objectiva*, Abril de 1945, página 87.

¹³²⁷ «Um filme sobre os Lusíadas para o ano dos centenários» in *O Século*, Lisboa, 15 de Junho de 1938, página 1 e 5.

visasse o desenvolvimento e protecção do cinema. Some-se a esse facto o desinteresse dos espectadores – Leitão de Barros diferencia-os entre os que só consomem produção estrangeira, e os intelectuais que vão de graça ver os espectáculos portugueses¹³²⁸ - que fazia com que fosse impossível constituir um mercado capaz de criar fundos através de bilheteiras e, conseqüentemente, convencer investidores a arriscar em negócios cinematográficos. No entanto, no início dos anos 40, em plena II Guerra Mundial, tornou-se imperativo sublimar politicamente o país e os seus mitos culturais. O Estado que ainda se achava Novo, ou mais precisamente António Ferro, investiria finalmente e estrategicamente no cinema, e muito em particular no género histórico. Para o ainda director do S.P.N., como mais tarde afirmaria, eram estes filmes “um dos caminhos seguros, sólidos, do cinema português. Aqui o cinema nacional acompanha a tendência da nossa própria literatura contemporânea onde os estudos históricos ocupam, neste momento, um lugar de alto relevo”, considerava para justificar os investimentos elevados neste género onde “os nossos realizadores e artistas melhor se têm movido”, se não no écran pelo menos no espaço público¹³²⁹. Com um orçamento, patrioticamente justificado, de 4.800 contos¹³³⁰, *Camões* seria o “primeiro monumento cinematográfico”¹³³¹ português.

Neste filme Leitão de Barros teve a acompanhá-lo na realização uma equipa técnica constituída, Carlos Ribeiro, Alberto Peria, Fernando Macedo, Carlos Marques, Celestino Soares, Óscar Acúrcio, João Moreira e Fernando Silva, no que diz respeito a assistentes de realização. A imagens seria da responsabilidade de Francesco Izzarelli e Manuel Luís Vieira, som de Francisco Quintela e a montagem seria feita por Vieira de Sousa. A música estaria a cargo de Ruy Coelho e a direcção de orquestra de Jaime Silva (filho). *Camões* foi filmado nos estúdios da Lisboa Filme e da Companhia Portuguesa de Filmes e a posterior distribuição foi feita pela S.P.A.C.. A cenografia estaria a cargo dos arquitectos Vasco Regaleira, Rui Couto e, mais uma vez, de Pierre, aqui já Pedro, Schild. A caracterização foi feita por José Maria Sanches e o guarda-roupa composto por Paula Lopes, Álvaro Costa e Paiva e pelos madrilenos Cornejo, Peris e Vasquez. Os chefes de indumentária foram Alberto Anahory e Maria da Paz d'Orey e os assistentes

¹³²⁸ Leitão de Barros, «A volta a Portugal em bicicleta e a volta ao mundo em caravela» in *O Século Ilustrado*, Lisboa, 23 de Dezembro de 1939.

¹³²⁹ António Ferro, «Grandezas e Misérias do Cinema Português» in Ferro, António, *Teatro e Cinema*, Lisboa, SNI, 1950, página 64.

¹³³⁰ Segundo Costa, João Bénard da, *Histórias do Cinema*, col. Sínteses da Cultura Portuguesa, Europália 91, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, página 92. Parte desse orçamento elevado deve-se ao facto de de tudo ter de "ser feito de novo, de raiz: desde criar equipas e as oficinas, até ensinar a usar uma espada ou um vestido de cauda "devido à ausência completa, nos nossos depósitos, de moveis, adereços, decorações, trajes e outros elementos indispensáveis". De acordo com José Matos Cruz, «Camões» in *Folha da Cinemateca*, Lisboa, 26 de Maio de 1982.

¹³³¹ Artur Portela (Visor 42) in *Diário de Lisboa*., citado em Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português, 1896-1949*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983, página 555.

de decoração Manuel Lima, João Barros, Jorge de Sousa, Armando Pires e Joaquim Esteves¹³³².

Relativamente ao elenco, António Vilar foi novamente o escolhido para o papel principal, Luís Vaz de Camões, a estreante Eunice Muñoz para o papel de Beatriz da Silva, Paiva Raposo interpreta Pero de Andrade Caminha e João Villaret seria D. João III. Com estes contracenaram (personagens entre parêntesis) Carmen Dolores (Catarina de Ataíde/Natércia), Armando Martins (D. Sebastião), Idalina Guimarães (Inês), Leonor Maia (Leonor), Igrejas Caeiro (André Falcão de Resende) e José Amaro (D. Manuel de Portugal). António Silva, Vasco Santana e Costinha entram em papéis secundários e como um sinal da habitual preocupação do realizador com a empatia com o espectador, e são acompanhados por Alfredo Henriques, Carlos Moutinho, Carlos Velosa, Celestino Soares, João Amaro, Josefina Silva, Joselina Andrade, Julieta Castelo, Maria Brandão, María Julieta, Mário Santos, Olga Fernandes, Sales Ribeiro e Virgílio Macieira.

No que diz respeito ao argumento, e apesar de Félix Ribeiro afirmar que foi “preparado com um cuidado e uma assinalável seriedade”¹³³³, apontando como base os escritos do prof. José Maria Rodrigues, de Carolina Michaélis, Afonso Lopes Vieira, André de Resende e Júlio Dantas, mais uma vez, Leitão de Barros apresenta um filme que pouco tem de histórico. Inicialmente pensado como uma adaptação circunscrita à juventude do poeta, seria *Camões, o Trinca Fortes*, a ideia foi, no entanto, desenvolvida e ampliada para abarcar também parte da sua vida adulta¹³³⁴. Dessa forma poderia ser incluído o momento da escrita dos *Lusíadas*, pretendendo com isso ganhar seriedade e validade educativa. No entanto, na esteira dos filmes que temos vindo a tratar também aqui o realizador contornou qualquer factualidade e centrou-se mais nos amores ardentes e má fortuna do poeta do que nos seus dotes literários, e os factos e lendas foram narrados e reinventados conforme melhor conveio à narrativa e sobretudo à cinematografia.

Atendendo em primeiro lugar às apetências do público, o Camões que Leitão de Barros projectou para 1946 pouco tinha a ver com o de 1500 ou com o escrito por Almeida Garrett em 1825, nem sequer com o homenageado em 1880. O realizador montou um novo Camões, contemporâneo, personagem de histórias de aventuras que no

¹³³² Primeiras imagens publicadas n' *O Século Ilustrado*, n.º 397, Lisboa, 11 de Agosto de 1945. De acordo com o mesmo, “[f]izeram-se estudos saturados sobre a indumentária da época. Assim, o guarda-roupa foi traçado expressamente sob figurinos do tempo e executados por Alberto Anahory e Maria da Paz de Orey. São, em conjunto, 500 fatos, como todas as suas características próprias”.

¹³³³ Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português, 1896-1949*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983, página 549.

¹³³⁴ *O Século Ilustrado*, n.º 378, Lisboa, 31 de Março de 1945.

final, tal como *Bocage*, acabaria por parecer mais anglo-saxónico do que português. Explorando três facetas do poeta, em primeiro lugar retratou-o como um galã leviano. Centrando grande parte do filme à volta das mulheres, reais ou imaginárias, que Camões conheceu ou cantou ao longo da sua vida - desde a Leonor “pela verdura” à Barbara e escravas do Oriente, passando por Natércia, Dinamene e damas de aluguer e as senhoras dos Paços da Ribeira – o poeta é visto em constantes galanteios e peripécias que assim justificavam o subtítulo do filme. Em segundo lugar, Camões é o “trinca-fortes” que desde estudante e ao longo de toda a sua vida se envolve continuamente em cenas de pancadaria e mais tarde em guerras. Personagem de filme de segunda categoria - as cenas de acção todas elas cinematograficamente mal conseguidas assim o tornam – o que se viu foi um Camões sem qualquer virtude louvável na perspectiva do regime, a não ser a destreza física. Em último lugar, e entre sequências, Camões foi também apresentado como um poeta. Paralelamente à narrativa, para conferir alguma credibilidade e agradar a quem lhe encomendou o filme, Leitão de Barros decide ilustrar os poemas de Camões – veja-se a sequência da ida de Leonor à fonte, pela verdura, com o devido pote na cabeça – pondo, inclusivamente, o poeta a recitá-los.

No entanto, e centrando-nos apenas nessa última vertente, a que poderia interessar para o argumento da tese, tal como o crítico Roberto Nobre constata na *Seara Nova*, não é dada qualquer importância ao acto da escrita dos *Lusíadas*. A obra que, como o referido sublinha, “lhe ocupou, de certo, quase metade da vida”, no filme é apenas abordada em duas cenas: na sequência em que Camões tem uma epifania face aos painéis de São Vicente, apercebendo-se que há uma “História que ainda não foi cantada” e que é imediatamente narrada em versos e imagens de batalhas e monumentos (Mosteiro dos Jerónimos, Torre de Belém e o recente Padrão dos Descobrimentos); e na cena passada no barco, onde se vê o poeta efectivamente a escrever, mesmo se entre beijos com Dinamene, e à qual se segue a cena do naufrágio e salvamento com o livro na mão. Escassos minutos no todo do filme levam a que o crítico constata, posteriormente, que “quem desconhecer o caso e vir o filme, vai supor que o poema foi escrito, assim, com uma escrava aos pés e em duas penadas”¹³³⁵.

¹³³⁵ Roberto Nobre, «Cinema» in *Seara Nova*, n.º 999, Lisboa, 5 de Outubro de 1946, pp. 72-74.



Fig. 188. Fotograma do filme *Camões* (1946).

Paradoxalmente, em termos visuais, a figura de Camões é construída como um monumento, um busto ou estátua que desfila pelos inúmeros quadros de que se compõe o filme, sendo, dessa forma, inteiramente reconhecível e identificável pelo espectador que, de resto, já de há algumas décadas a essa parte o via no alto do Chiado numa estátua assinada por Victor Bastos (1824-1894). Foi este o primeiro monumento “a ser levantado após a nova definição de pátria para o qual o vate tanto contribuíra”¹³³⁶). Já os restantes personagens, “inventadas, acessórias e episódicas, de que se não pode verificar a exacta ressurreição” não apresentam qualquer relevância em termos de composição e pouco ou nada acrescentam à narrativa¹³³⁷. Como reduz João Bénard da Costa, “nenhum personagem existe dramática ou plasticamente”¹³³⁸.

Camões é hoje lembrado como o épico histórico e económico do Estado Novo. Tido como o “maior esforço empreendido no campo da produção nacional, pelos meios humanos, materiais, técnicos e financeiros que na sua feitura se encontraram reunidos e postos à disposição de um director de cinematográfico, em nosso país”, é preciso referir que grande parte foi investido, sobretudo e mais uma vez, na cenografia¹³³⁹. Como tal, e na esteira dos filmes sob o qual que anteriormente nos detemos, também este deve ser incluído nesse projecto nacionalista cinematográfico de Leitão de Barros a que já por várias vezes aludimos. Atente-se aqui, e a título de exemplo, aos interiores do Palácio Real, à Sala dos Painéis e ao Rossio do século XVI, assim como à acção que decorre nestes cenários. Tudo foi trabalhado com minúcia, em todos os detalhes possíveis, desde as estruturas arquitectónicas ao guarda-roupa e adereços, incluindo a iluminação, não esquecendo a figuração, com personagens-tipo sempre presentes, e coreografias.

¹³³⁶ França, José-Augusto, *História da Arte em Portugal – O Pombalismo e o Romantismo*, Lisboa, Presença, 2004, página 9.

¹³³⁷ Roberto Nobre, «Cinema» in *Seara Nova*, n.º 999, Lisboa, 5 de Outubro de 1946, pp. 72-74.

¹³³⁸ Costa, João Bénard da, *Histórias do Cinema*, col. Sínteses da Cultura Portuguesa, Europália 91, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, página 93.

¹³³⁹ Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português, 1896-1949*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983, página 548.



Fig. 189. Fotograma do filme *Camões* (1946).

Através destas estruturas e componentes visuais eficazes, funcionais e reconhecíveis, a lenda foi recreada convincentemente, *Camões* pode passear pelos cenários com confiança e o filme ganhou alguma credibilidade aos olhos do espectador. Conforme se lia nas revistas de então, assistia-se a uma “perfeitíssima reconstituição histórica”, onde “não se descurou um pormenor de decoração, de vestuário, de caracterização. Tudo está tão certo, tão escolhido, tão a propósito que todos sentimos que nessa época, a vida era assim, assim se vestia, se amava e se combatia”¹³⁴⁰. “[O]s cenários são do mais rico, do mais sério, do mais estudado que tem aparecido nas telas, em qualquer parte do Mundo, apesar da reduzida documentação que nos deixou o implacável terramoto. O século XVI é bem aquilo”, escrevia Augusto Fraga nas páginas d'*O Século*, acrescentando que no todo, o filme “não tem o aspecto de uma mascarada, mas sim a verdade dum ambiente que convence”¹³⁴¹. *Camões* era, na opinião de alguns críticos, ou pelo menos de alguns jornalistas, uma “obra séria, digna, nobre”¹³⁴². Outros, conseguindo ver além dos cenários, discordariam.

Um Filme de Interesse Nacional?

Camões estreia a 23 de Setembro de 1946 simultaneamente em Lisboa, no São Luiz com gala e a presença de Chefe de Estado e do Governo¹³⁴³, e em Cannes. Portugal abraçou imediatamente o herói e poeta, e algumas facções afirmaram imediatamente como sendo o “Maior filme português de todos os tempos. O Espectáculo da Raça! O Filme dos Portugueses!”, “Toda a alma, todo o génio, toda a desgraça de *Camões*”¹³⁴⁴. Depois da versão espanhola de *Inês de Castro* ter sido considerada, nesse país, como de interesse nacional, agora era a vez de Portugal de ter o seu filme e *Camões* é logo

¹³⁴⁰ Silva Brandão, «Camões» in *Filmagem*, n.º 77, Lisboa, 20 de Outubro de 1946, página 7.

¹³⁴¹ Augusto Fraga, «O Filme *Camões* de Leitão de Barros é um espectáculo de grande classe cinematográfica e grande elevação cinematográfica» in *O Século*, Lisboa, 24 de Setembro de 1946.

¹³⁴² Augusto Fraga, «O Filme *Camões* de Leitão de Barros é um espectáculo de grande classe cinematográfica e grande elevação cinematográfica» in *O Século*, Lisboa, 24 de Setembro de 1946.

¹³⁴³ A estreia foi acompanhada por uma exposição de fotografias do filme patente na sucursal do jornal *O Século* no Rossio. De acordo com *Diário de Notícias*, Lisboa, 24 de Setembro de 1946.

¹³⁴⁴ *Diário de Notícias*, Lisboa, 24 de Setembro de 1946.

considerado de interesse público por decreto de Salazar¹³⁴⁵.

Assim o foi, certamente, por, além do já mencionado trabalho cenográfico, lembrar e levar aos portugueses o nome do poeta, independentemente da abordagem que se lhe faz, que como vimos anteriormente não era propriamente a mais “louvável”, e graças a uma série de sequências de fervor patriótico. Foram essas, por exemplo, e remeto aqui para uma descrição da época assinada por Augusto Fraga, a do “nascimento da poesia épica, quando o vate, escorraçado do Paço, atravessa os salões da Ribeira, onde estão as tapeçarias da Índia, e no cérebro lhe germina a ideia genial da epopeia” e a do «nascimento da poesia lírica, com a redondilha celebre, “descalça vai para a fonte, Leonor pela verdura...”»¹³⁴⁶. Acrescente-se a cena final, do re-erguer de Portugal resolvido cinematograficamente com uma sequência de bandeiras sobrepostas com datas. Esta sequência resume uma narrativa e concepção histórica do Estado Novo - enumerar de datas-chave e feitos subjacentes e refira-se como, nesse sentido, é incluído o ano de 1940, confirmando a imediata importância deste na História de Portugal que então se escrevia. Pretendia-se, assim, constituir uma lição de História de Portugal, relatando a “vida”, ou lenda, de Camões “em paralelo com o apogeu e a decadência de Portugal, desde os momentos de fausto da Índia ao desastre heróico de Alcácer-Quibir”¹³⁴⁷. Ideias “patrioticamente louváveis” que, no entanto, seriam mal concretizadas - veja-se, nesse sentido, a mal orquestrada batalha de Alcácer-Quibir - e no final acabariam por se revelar da pior forma, como alguns críticos e jornalistas de então bem perceberam. Estes, nada unânimes, oscilavam entre o êxtase patriótico de ver e ouvir um Camões no écran, a amizade ao realizador e o desconsolo perante a linguagem cinematográfica deste, que parecia estar a estagnar. Resumidamente, *Camões* tanto era “o melhor filme português” para o *Diário da Manhã*¹³⁴⁸, como era elogiado n'*O Século* o “bom gosto da composição dos quadros” que “se casa, admiravelmente, com o sentido lírico da alma portuguesa”¹³⁴⁹ na opinião de Augusto Fraga como no *Diário Popular* já se achava que “não atingiu os altos de epopeia, como convinha” e embora afirmassem que cada “imagem vale um quadro”, achava-se “que enfermo de

¹³⁴⁵ Segundo Pina, Luís de, *História do Cinema Português*, Lisboa, Publicações Europa-América, página 97.

¹³⁴⁶ Augusto Fraga, «O Filme Camões de Leitão de Barros é um espectáculo de grande classe cinematográfica e grande elevação cinematográfica» in *O Século*, 24 de Setembro de 1946

¹³⁴⁷ *O Século Ilustrado*, n.º 378, Lisboa, 31 de Março de 1945. Numa análise posterior Luís de Pina vai mais longe afirmando que “Leitão de Barros concebeu a figura do poeta como uma imagem de Portugal” e que “o poeta, no final da película, morre com a Pátria, pois quando ele morre é Portugal que morre também” in Pina, Luís de, *História do Cinema Português*, Lisboa, Publicações Europa-América, página 97.

¹³⁴⁸ Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português, 1896-1949*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983, página 554.

¹³⁴⁹ Augusto Fraga, «O Filme Camões de Leitão de Barros é um espectáculo de grande classe cinematográfica e grande elevação cinematográfica» in *O Século*, Lisboa, 24 de Setembro de 1946.

uma certo barroquismo”¹³⁵⁰. “[D]eixou-se ficar no plano do pomposo” sintetizavam nesse jornal com razão¹³⁵¹. Estas disparidades em termos de recepção, bastante mais acentuadas neste filme, revelavam que os filmes de Leitão de Barros, depois de uma Segunda Guerra Mundial, já não convenciam como outrora. Em anos de M.U.D., formado um ano antes, de outras estéticas e políticas, neo-realistas ou independentes, as apetências, e exigências, passaram a ser outras.

Como sempre, foi Roberto Nobre quem prestou mais atenção ao que se passava no écran e que viu o que Leitão de Barros realmente mostrou. Um Camões “turbulento, cábula e frequentador de tabernas, numa boémia que é difícil de comprovar. Não se sabe ali de que o Poeta vive, não se lhe dá casa, nem família, embora se saiba, pelo programa que a mão lhe sobreviveu. Só o vemos em botequins ou nos salões da corte”. Perguntava-se, inclusivamente, se Camões seria “realmente ele aquele estudante estúrdio “que nunca pegava nos livros”, como lá nos mostram, quando depois, n’*Os Lusíadas*, atinge uma erudição espantosa para a sua época? Terá nele a cabulice uma consagração nacional?»¹³⁵². A resposta a esta pergunta foi dada pelo próprio S.N.I., positiva como seria de esperar, ao premiar o filme com os seus então recém-instituídos prémios cinematográficos. António Vilar recebeu o troféu de melhor actor, Eunice Munõz o de melhor actriz e foram atribuídas menções honrosas a Vasco Santana e Paiva Raposo.

Curiosamente, a par de Roberto Nobre, uma das críticas mais ferozes veio da Inspeção Geral de Espectáculos. Foi este organismo que, logo em Setembro de 1945, elaborou um relatório propondo que se alterasse “totalmente o diálogo e bastante a parte fotográfica” uma vez que a “grande maioria, ignorante e desprovida de senso crítico, aceitará de boa-fé as mentiras que se lhe apresentam como verdades históricas oficialmente reconhecidas”¹³⁵³.

O que o relatório afirma era o que já se sabia relativamente ao trabalho do realizador e que, aliás, ele sempre deixou claro publicamente, como vimos anteriormente. Os seus filmes, como já foi mencionado e provado, eram de inspiração ou mera evocação histórica e não filmes ou documentários históricos. No entanto, em *Camões*, produzido com o aval do presidente do conselho e o subsídio do S.N.I. esperava-se alguma seriedade. Remetendo novamente para Marc Ferro, desta vez usando como exemplo o *Napoleão* de Abel Gance, o historiador chama a atenção para

¹³⁵⁰ Raul Faria da Fonseca, «A Estreia de Camões no São Luiz» in *Diário Popular*, Lisboa, 24 de Setembro de 1946, página 2.

¹³⁵¹ Raul Faria da Fonseca, «A Estreia de Camões no São Luiz» in *Diário Popular*, Lisboa, 24 de Setembro de 1946, página 2.

¹³⁵² Roberto Nobre, «Cinema» in *Seara Nova*, n.º 999, Lisboa, 5 de Outubro de 1946, página 72-74.

¹³⁵³ J. Matos Cruz, *Camões* (Folha de Sala), Lisboa, 26 de Maio de 1982.

como uma construção fílmica assente numa narrativa linear, numa história - o contrário de, por exemplo, Eisenstein - pode operar de acordo com a necessidade de uma memória nacional¹³⁵⁴. Talvez fosse isso o esperado pelos encomendadores e, de facto, Leitão de Barros faz mais cedências que o habitual. No entanto, face à questão do rigor histórico, como sempre, preferiu dar primazia ao entretenimento resultando *Camões* num filme que não seria nem educativo nem especialmente lúdico. Como resume o já referido crítico Norberto Lopes, no final fica-se apenas a saber, “que existiu um Luiz Vaz de Camões, que no dia sagrado da Procissão do Corpo de Deus feriu um escudeiro, pelo que foi preso, sendo mais tarde liberto com a condição de ir servir na Índia. Tudo o mais, ou são alusões arrancadas aos seus versos, ou é lenda”¹³⁵⁵.

No entanto, com a distância temporal, e tal como vimos quando nos detemos em *Lisboa, Crónica Anedótica* noutros, o filme pode servir como um documento quer do seu tempo e de questões ligadas à produção assim como do olhar do realizador, do encomendador e das necessidades do regime político então em vigor. Voltando ao historiador Marc Ferro, este propõe a leitura desses filmes como uma “contra-análise” da sociedade. Ou seja, que se veja esses filmes não em relação com os factos e realidades, como se tratassem de livros ou espelhos de uma realidade de outrora até porque acrescentam cor, som, drama, gestos e condensam-se e retiram-se episódios para dar dinâmica. Propõe, ao invés, uma aproximação a esses filmes entendendo-os como o resultado da leitura de uma determinada pessoa (seja o realizador seja o produtor) sobre determinado acontecimento, como uma forma de olhar a História. Assim, e remetendo para o caso de Leitão de Barros percebe-se que a História, no seu entender, são uma série de eventos, símbolos, acontecimentos, cenários que podem ser citados e remontados conforme as necessidades cinematográficas e as necessidades patrióticas, de forma a elevar o espírito mais do que educar. Esta abordagem do realizador acabaria por ser também, em última análise, a do Estado Novo, que trabalha da mesma forma a mistura de documentação e imaginação para efectivar uma “História simbólica”.

O Poeta à Volta do Mundo

Apesar de premiado e relativamente bem sucedido, o filme teve um prejuízo de 1200 contos, “o maior até aí verificado num filme português, com a eventual excepção de *O Feitiço do Império*”, como constata João Bénard da Costa, acrescentando que,

¹³⁵⁴ Ferro, Marc, *Cinema and History*, Wayne State University Press, USA, 1988, página 73.

¹³⁵⁵ Roberto Nobre, «Cinema» in *Seara Nova*, n.º 999, Lisboa, 5 de Outubro de 1946, pp. 72-74.

inclusivamente, “[h]á quem diga que foi este colapso (acrescentado aos custos do Cortejo Histórico com que em 1947 se comemorou o 8º centenário da conquista de Lisboa aos Mouros) que ditou o afastamento de Ferro do S.N.I.”, factor que se reflectiria também na carreira de Leitão de Barros, como veremos adiante¹³⁵⁶. Mas a esperança de Leitão de Barros, sempre foi uma internacionalização seus filmes suficientemente bem sucedida para, pelo menos, cobrir os custos e financiar o seguinte¹³⁵⁷. Neste caso, *Camões* começa por estrear em Cannes, com atraso devido a uma greve dos funcionários da alfandega, e é projectado em conjunto com *Meia Luz* de George Cukor¹³⁵⁸. O filme não foi legendado e por isso «a assistência não “vivía” as passagens mais belas e heróicas, mas no final as palmas apoteóticas premiaram um filme que a crítica considerou um dos melhores apresentados no Festival», diziam no comprometido *O Século Ilustrado*¹³⁵⁹. António Ferro entendia a recepção de outra forma, pelo menos no que diz respeito à competição e justificou-se publicamente, numa argumentação que soava simultaneamente atento e desfasado do tempo:

Se Camões não ganhou em Cannes o prémio que merecia, apesar das palmas que interromperam a sua exibição, foi apenas porque, nesse concurso e momento, o nacionalismo elevado, puro, não estava em moda, porque outro poder, não diremos mais alto mas talvez mais forte, transitoriamente, se levantava...Acima do nacionalismo tranquilo, modesto, de certas nações que se contentam consigo próprias, com os seus limites, está o super-nacionalismo doutras nações que se dizem, paradoxalmente, anti-nacionalistas...¹³⁶⁰

A carreira internacional prosseguiria com a exibição de *Camões* em Madrid, em Fevereiro, apresentado pelo ainda director do S.P.N.¹³⁶¹, ao que se seguiria França e Brasil, onde não teve o êxito esperado. Segundo o crítico e historiador Pedro Lima, tal como citado por M. Félix Ribeiro, “mais de noventa por cento das palavras que os artistas proferem não são compreensíveis para o *fan* brasileiro”, “a maioria das cenas ficaram sendo um mistério para número de frequentadores” e até os portugueses se

¹³⁵⁶ Costa, João Bénard da, *Histórias do Cinema*, col. Sínteses da Cultura Portuguesa, Europália 91, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, página 92.

¹³⁵⁷ Leitão de Barros, «Passado, Presente e Futuro do Cinema Português» in Ferreira, Cunha (dir), *Anuário Cinematográfico Português*, Edições Gama, Lisboa, 1946, página 25.

¹³⁵⁸ Cukor, George, *Gaslight*, Estados Unidos da América, MGM, 1944.

¹³⁵⁹ E. Ferreira Almeida, «Camões em Cannes» in *O Século Ilustrado*, Lisboa, n.º 458, Lisboa, 12 de Outubro de 1946. Neste artigo são reproduzidas algumas críticas internacionais onde, como de costume, se elogia os cenários e guarda-roupa e se faz a habitual chamada de atenção para o facto de que “falta-lhe o essencial, quer dizer, a linha dramática, o movimento e a expressão propriamente cinematográfica de um belo assunto”. Outros consideram de “uma extensão inútil”. Sobre a participação em Cannes ver ainda o artigo de Francisco Mata in *O Século*, Lisboa, 30 de Setembro de 1946.

¹³⁶⁰ Ferro, António, «Grandezas e Misérias do Cinema Português» in *Teatro e Cinema*, Lisboa, SNI, 1950, página 73.

¹³⁶¹ *O Século*, Lisboa, 28 de Fevereiro de 1947, páginas 1 e 8.

queixaram¹³⁶².

2.3.4. “Vendaval Maravilhoso” (1949)

Camões, como vimos, foi alvo de um relatório da Direcção Geral de Espectáculos. Antes desse, *Maria Papoila* viu sequências cortadas, e ainda antes, tanto *O Notícias Ilustrado* como *O Domingo Ilustrado* tiveram de lidar com a censura. Em 1949, para o filme que intitularia *Vendaval Maravilhoso*, ao escolher o “poeta dos escravos”, Leitão de Barros decide trabalhar, precisamente, sobre a liberdade.

Entendendo que “no cinema, como em todos os negócios editoriais, a riqueza da matriz é dada pelo número de exemplares vendidos” e que “quanto maior é a população que fala a mesma língua, maior capital se pode pôr na matriz cinematográfica de um filme dessa língua”¹³⁶³, depois das colaborações com Espanha e dado o relativo êxito de algumas, embora já não todas, as longas-metragens no Brasil, o realizador decide investir numa co-produção séria com esse país¹³⁶⁴.

Procurando um assunto relevante a ambos os países, foi em conversa com José Osório de Oliveira que surgiu a ideia de levar Castro Alves ao cinema, até porque em breve seria comemorado o centenário do seu nascimento. Como escreveria Luís de Pina, Castro Alves, “morto sem ver o triunfo da causa (como Camões), amoroso também frustrado, uma vida jovem dedicada à paixão da Liberdade” era, obviamente, “um assunto de ouro para Leitão de Barros”¹³⁶⁵. O argumento foi então concebido pelo

¹³⁶² Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português (1896-1949)*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983, página 558.

¹³⁶³ Barros, Leitão de, *Como Eu Vi Castro Alves e Eugénia Camara*, Lisboa, 1949. Para uma crítica ao livro ver G. de A., «Livro da Semana» in *O Século Ilustrado*, n.º 626, Lisboa, 31 de Dezembro de 1949, página 7.

¹³⁶⁴ As relações cinematográficas com o Brasil remontam, pelo menos, ao final de 1935. Foi nesse ano assinado o primeiro acordo cinematográfico luso-brasileiro, entre Carmen Santos (1904-1952), portuguesa emigrante no Brasil e então actriz e directora-presidente da *Brasil Vita-Films* e o produtor Hamilcar da Costa. Segundo este, em entrevista a um periódico brasileiro, propunham-se a “realizar filmes em conjunto, de língua portuguesa, e ficar assim a dominar o enorme mercado cinematográfico que é o Brasil, Portugal e suas Colónias, reunidos”. Avança logo com o título da primeira produção, uma comédia musical intitulada provisoriamente *Quinze Dias de Felicidade*, a filmar em Portugal e no Rio de Janeiro com actores de ambas as nacionalidades. Acreditava-se haver “uma alma brasileira que se identifica, muito, com a alma portuguesa” e que através do cinema se iria “estreit[ar] ainda mais, se é possível, os laços que os unem” (Hamilcar. da Costa citado em *Está firmado o primeiro acordo luso-brasileiro em matéria de produção cinematográfica* in *Cinejornal*, n.º 10, Lisboa, 23 de Dezembro de 1935. Deste acordo resultaria também a importância pelo referido Hamilcar da Costa, de vários filmes brasileiros para exibição nas salas portuguesas). É logo no ano seguinte, 1936, que a actriz Celita Bastos participa em *Bocage*. Mesmo não tendo sido como parte de um programa específico de coprodução - foi Leitão de Barros que requisitou a actriz - marcava-se assim o início das participações de brasileiros em filmes portugueses. Em 1937 é criada a *Atlas Filme* com o objectivo de distribuir e exhibir filmes brasileiros e portugueses em cada um dos países (Assinaram João Reynaldo Faria, José Gomes Lopes, António Leite Garcia, A. Freesbee, Joaquim Freire, J. Rainho. Ver *Diário de Lisboa*, n.º 5289, Lisboa, 10 de Agosto de 1937, página 2). Destas várias tentativas de coproduções pouco ou nada resultou à excepção de algumas colaborações sobretudo em termos de actores e actrizes.

Na década de 40, segundo João Bénard da Costa, “as coisas estavam a mexer no campo do cinema, sobretudo em São Paulo, em torno dos grupos liderados por Matarazzo Sobrinho e Assis Chateaubriand, este último conhecido como grande amigo de Portugal. Renovara-se o teatro através do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e começara a agitar-se o projecto que levaria à criação da Vera Cruz, fundada em 1949, e à ambição desta de recomeçar do zero, criando um cinema brasileiro totalmente novo”¹³⁶⁴ (Costa, João Bénard, *História do Cinema*, col. Sínteses da Cultura Portuguesa, Europália 91, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, página 101). É no âmbito desse novo folego que se retoma a ideia das co-produções com Portugal.

¹³⁶⁵ Luís de Pina, *História do Cinema Português*, Lisboa, Publicações Europa-América, página 98.

realizador e pelo referido José Osório de Oliveira, em colaboração com Joracy Camargo, contando com a participação de Jorge Amado, dizem, talvez por no início da década ter assinado um livro intitulado *ABC de Castro Alves*, censurado aquando da sua edição¹³⁶⁶. O filme reconstitui cinematograficamente a história de Castro Alves, “paladino dos escravos, precursor brasileiro do abolicionismo”, figura humanista com “ofuscante beleza poética”, e da sua paixão pela actriz portuguesa Eugénia Câmara então em digressão pelo Brasil¹³⁶⁷.

Co-produzido por David Serrador¹³⁶⁸ e pela firma portuguesa *Produções Atlântico*¹³⁶⁹ - muito graças à amizade de Leitão de Barros com Nuno Simões, um “homem público português”, que “ao deixar voluntariamente a política, passou a cultivar as suas potenciais amizades em todos os campos brasileiros”¹³⁷⁰ – desta vez fizeram parte da equipa técnica¹³⁷¹, como responsáveis pela fotografia, Francesco Izzarelli, Aquilino Mendes, George Fanto, João Silva, Henry Harris e A.P. Castro e Afonso Miranda que trabalhou em conjunto com o próprio Leitão de Barros na montagem. A música foi da autoria de Oscar Lorenzo Fernandez, sendo que as canções foram assinadas por João Nobre e Raul Ferrão e as respectivas letras por Joracy Camargo, José Osório de Oliveira e Leitão de Barros. A direcção musical esteve a cargo de Luís de Freitas Branco e a captação e mistura de som foi da responsabilidade de Howard Randall e Luís Sousa Santos. Os cenários foram da autoria de José Climaco, Raul Campos, Mário Costa e Almeida e Souza e o guarda-roupa assinado por Rui Paula Lopes e Paiva e Carlos Anahory.

O elenco foi composto pelo estreante Paulo Maurício, um “caixeiro de praça”¹³⁷² que interpretou Castro Alves¹³⁷³. Este actor, que já se sabia amador, “que antes deste

¹³⁶⁶ “Livreria Martins Editora, de São Paulo, no mês de agosto de 1941, quando o autor, por motivos políticos, se encontrava no Prata, tendo sido proibida sua venda e exibição nas livrarias pela censura do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).” De acordo com http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=ABC+de+Castro+Alves,+resumo+do+livro,+Jorge+Amado<r=a&id_perso=3463 consultado a 22 de Agosto de 2013.

¹³⁶⁷ C.L., «Vendaval Maravilhoso - o filme luso-brasileiro de Leitão de Barros estreado ontem no Tivoli» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 27 de Dezembro de 1949.

¹³⁶⁸ Produtor cinematográfico, detentor de quase todas salas de São Paulo “e onde nenhum filme estrangeiro, além dos da sua programação, poderia entrar, tivesse a qualidade que tivesse” de acordo com M. Félix Ribeiro in Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português (1896-1949)*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1983, página 646.

¹³⁶⁹ O Século Ilustrado, n.º 553, Lisboa, 7 de Agosto de 1948.

¹³⁷⁰ Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português (1896-1949)*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1983, página 646.

¹³⁷¹ Consultado em <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=021100E&format=detailed.pdf> a 7 de Agosto de 2013.

¹³⁷² «O que levou Leitão de Barros a tratar a figura de Castro Alves no cinema» in *Diário de Lisboa*, n.º 9725, Lisboa, 26 de Dezembro de 1949, página central.

¹³⁷³ Segundo Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português (1896-1949)*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1983, página 646. O *casting* para o papel principal foi feito através de um concurso ferido pelo *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, não tendo sido escolhido nenhum dos participantes optando-se posteriormente por Paulo Maurício. Segundo o mesmo, e a título de curiosidade, um dos candidatos foi Fernando Alves, primo de Castro Alves.

filme não existia”¹³⁷⁴ e que era tido, inclusivamente, como “artisticamente ignorante”¹³⁷⁵, demonstrava, mais uma vez, que o critério de Leitão de Barros de se basear apenas na imagem por vezes não funcionava. Para contracenar com ele contratou-se Amália Rodrigues, que se tinha estreado musicalmente com êxito no Brasil pouco tempo antes, que interpretou Eugénia Infante da Câmara. Seria ela a presença portuguesa que faria a ligação entre os dois países co-produtores além de ser um investimento mediático. Actuaram ainda no filme Barreto Poeira que interpretou Furtado Coelho, Isa Lobato que interpretou Heloísa, Manuel Santos Carvalho como Raposo e Edmundo Lopes como Ruy Barbosa, entre outros¹³⁷⁶.



Fig. 190-193. Fotogramas do filme *Vendaval Maravilhoso* (1949).

Leitão de Barros começou rodar no princípio de Agosto de 1948¹³⁷⁷ nos estúdios da Lisboa Filme e Tobis Portuguesa, onde se filmaram 90% das cenas¹³⁷⁸, partindo depois para o Brasil, onde os trabalhos do filme foram acompanhado pelas principais publicações de então¹³⁷⁹. Correndo de mal a pior, de acordo com Félix Ribeiro, surgem “desentendimentos, frustrações, quezílias e até algumas dificuldades de ordem financeira, levantadas na sua quase totalidade pelos responsáveis brasileiros”¹³⁸⁰. Acrescente-se a tudo isto aquele que foi, na opinião do realizador, o pior dos

¹³⁷⁴ C.L., «Vendaval Maravilhoso - o filme luso-brasileiro de Leitão de Barros estreado ontem no Tivoli» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 27 de Dezembro de 1949.

¹³⁷⁵ *O Século Ilustrado*, n.º 514, Lisboa, 8 de Novembro de 1947.

¹³⁷⁶ O restante do elenco foi composto por (personagem entre parentesis) Barroso Lopes (Clemente, o guarda da mercenária), Armando Braga (Fernando da Cunha), Armando Rosas (Dr. Lopes), Artur Costa Filho (um estudante), Maria Olguim (a criada de Eugénia Câmara), Artur Semedo (pai de Castro Alves), Sales Ribeiro (Padre Fiúza), Licínio Sena (um escravo), Carlos Velosa (Maciel Pinheiro) além de centenas de figurantes.

¹³⁷⁷ Reportagem sobre a primeira cena filmada. Ver *O Século Ilustrado*, n.º 553, Lisboa, 7 de Agosto de 1948. Antes do início da rodagem Leitão de Barros tem uma série de encontros no Rio de Janeiro, para onde parte a 30 de Agosto de 1947 a convite do empresário David Serrador (*O Século*, Lisboa, 31 de Agosto de 1947.), assim como em São Paulo (*O Século*, Lisboa, 26 de Setembro de 1947). Nesta fase de pré-produção ainda volta ao Brasil no final de Outubro, princípio de Novembro (*O Século Ilustrado*, n.º 514, Lisboa, 8 de Novembro de 1947). Era suposto filmarem na Guiné antes de ir para o Brasil de acordo com *O Século Ilustrado*, n.º 553, Lisboa, 7 de Agosto de 1948).

¹³⁷⁸ Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português (1896-1949)*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1983, página 648.

¹³⁷⁹ De acordo com M. Félix da Costa, "muita da publicidade por ele [Leitão de Barros] pessoalmente orientada e redigida" (Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português (1896-1949)*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1983, página 645.). É por altura das filmagens de *Vendaval Maravilhoso* no Brasil que os jornais locais anunciam o projecto seguinte de Leitão de Barros que se iria intitular *A Marquesa de Santos* e contaria com Alma Flora e Antonio Vilar nos principais papeis. *O Século Ilustrado*, n.º 557, Lisboa, 4 de Setembro de 1948.

¹³⁸⁰ Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português (1896-1949)*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1983, página 650.

problemas: “a questão da dicção, da prosódia, da pronúncia propriamente dita, do ritmo do idioma e da gravação deste na técnica do som, atrasada na Europa. Não me parece que se consiga facilmente que a dicção dos portugueses seja perfeitamente inteligível a uma plateia de brasileiros, mesmo cultos e eruditos”¹³⁸¹. Conscientemente, afirma que obrigarem os actores portugueses a “falar à *brasileira* resulta numa imitação *caricatural* e despropositada. Se articulam português de Lisboa - o mais cerrado e cheio de elisões de todo o português do continente - pior ainda”¹³⁸². O realizador ainda tenta a dobragem mas esta não resulta por não haver profissionais para isso. Seguem-se outros problemas técnicos, a versão exibida fizeram com o que som ficasse “de tal maneira que não conseguimos compreender qualquer verso do moço Castro Alves”¹³⁸³. Além disso, por razões comerciais o filme sofre alguns cortes, aos quais se podem somar as “restrições da própria exibição controlada e ao desastre inqualificável na Alfândega de Lisboa, que inutilizou tanto trabalho difícil”¹³⁸⁴. Ainda assim, o filme na sua versão final ficaria com uma duração de 2 horas e 20 minutos. A todos estes problemas junta-se ainda os problemas de concepção artísticas, muitas vezes intrínsecos aos técnicos, que fizeram com que no final, como confessa Leitão de Barros, apenas poucas sequências “tocaram, com justeza, o que nós pretendíamos”¹³⁸⁵. O realizador apercebe-se dos problemas quando a rodagem do filme já ia avançada e antes da estreia já estava totalmente descrente na obra.

O filme estreia primeiro no Rio de Janeiro a 7 de Dezembro de 1948 e depois em onze cidades diferentes¹³⁸⁶, sendo aínesse país descrito como “êxito retumbante”. Lia-sena imprensa sobre essas “pinceladas formidáveis” e como “quem o vê sabe tudo da paixão democrática da nossa gente”¹³⁸⁷ enquanto outros sublinhavam com orgulho a unidade conseguida entre Portugal e o Brasil. Em Portugal estreia a 27 de Dezembro de 1949, antecido por algumas manobras publicitárias e culturais como uma conferência de

¹³⁸¹ Leitão de Barros in Matos-Cruz, José (org.literária), Barros, Leitão de, *Varanda dos Rouxinóis / Vendaval Maravilhoso*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982, página 85.

¹³⁸² Leitão de Barros in Matos-Cruz, José (org.literária), Barros, Leitão de, *Varanda dos Rouxinóis / Vendaval Maravilhoso*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982, página 85.

¹³⁸³ Visor 42, «Vendaval Maravilhoso, no Tivoli» in *Diário de Lisboa*, n.º 9726, Lisboa, 27 de Dezembro de 1949, página 4.

¹³⁸⁴ Leitão de Barros in Matos-Cruz, José (org.literária), Barros, Leitão de, *Varanda dos Rouxinóis / Vendaval Maravilhoso*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982, página 85.

¹³⁸⁵ Leitão de Barros in Matos-Cruz, José (org.literária), Barros, Leitão de, *Varanda dos Rouxinóis / Vendaval Maravilhoso*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982, página 85. Roberto Nobre, como de costume mais atento a questões de cinematografia que os restantes supostamente críticos, descreve a personalidade e método de trabalho de Leitão de Barros de forma elucidativa relativamente ao resultado afinal. Citando parte da sua crítica ao filme publicada na Seara Nova: “O realizador continua a não partir duma planificação bem estudada e a cingir-se a ela. O seu temperamento insubmisso, irresistível perante as inspirações do momento de execução, altera, salta, contraria, alonga, suprime o que deveria ser sensatamente concebido e reflectido antes de passado a planificação. (...) Mas os comprimentos dos planos e o grau de aproximação destes são meramente arbitrários, chegando, por isso, a estragar o efeito das cenas. (...)» Roberto Nobre in *Seara Nova*, n.º 1150-51, Lisboa, 21-28 de Janeiro de 1950, página 29.

¹³⁸⁶ *O Século Ilustrado*, n.º 619, Lisboa, 12 de Novembro de 1948.

¹³⁸⁷ «Vendaval Maravilhoso - o filme luso-brasileiro de Leitão de Barros» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 10 de Dezembro de 1949.

Leitão de Barros sobre Castro Alves e Eugénia Camara no Clube Fenianos Portuense¹³⁸⁸.

Embora o filme tenha sido bem recebido pela crítica portuguesa, excepção feita à *Vértice* e à *Seara Nova*, os periódicos não lhe dão mais destaque do que a habitual coluna aquando da estreia, elogiando sobretudo, e como sempre, a cenografia. O lado humano da abordagem feita por Leitão de Barros à escravatura foi também sublinhado nas páginas dos periódicos. Sensibilizados com as imagens que se apresentavam “sem a eloquência seca do documentário, sem os exageros do panfleto, sem o falso sentimentalismo do dramalhão”, como se escreveu no *Diário de Notícias*¹³⁸⁹, outros entenderam até que “difícilmente outro artista teria escrito com melhores imagens, com mais amor, com esse amor que dá verdadeira compreensão, que nos faz sentir muito mais tudo o que há de humano, de grande, de génio, na vida desse ardente moço que amou muito, mas cuja maior amante se chamou liberdade”¹³⁹⁰. Mesmo Roberto Nobre, nas suas já habituais críticas demolidoras e informadas e que aqui chamou a atenção para a necessidade de melhores enquadramentos históricos e teóricos, sublinhou duas cenas - as do “escravo perseguido atirando-se à cachoeira e a da mãe negra, morta, com o filhito ainda a sugar-lhe o seio” - descrevendo-as como de uma força verdadeiramente “eisensteiniana”¹³⁹¹. A estas poder-se-ia acrescentar aqui as sequências ilustrativas do poema “Navio Negreiro” de Castro Alves, os rituais nocturnos canbomblés, de teor quase documental, onde a força anímica, e remetemos aqui para os versos originais, das “legiões de homens negros como a noite//Horrendos a dançar...”, das “negras mulheres, suspendendo às tetas” “no turbilhão de espectros arrastadas” fica gravada nas imagens de forma quase surpreendente¹³⁹².



Fig. 194-196. Fotogramas do filme *Vendaval Maravilhoso* (1949).

¹³⁸⁸ Decorreu a 20 de Dezembro, organizado pelo Grupo de Estudos Brasileiros de acordo com *O Século*, Lisboa, 21 de Dezembro de 1949.

¹³⁸⁹ C.L., «Vendaval Maravilhoso - o filme luso-brasileiro de Leitão de Barros estreado ontem no Tivoli» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 27 de Dezembro de 1949.

¹³⁹⁰ A.F., «A Vida Romântica de Castro Alves» in *O Século*, Lisboa, 27 de Dezembro de 1949.

¹³⁹¹ Roberto Nobre in *Seara Nova*, n.º 1150-51, Lisboa, 21-28 de Janeiro de 1950, página 29.

¹³⁹² Versos do poema *Navio Negreiro* de Castro Alves.

No entanto, estas perder-se-iam na desequilibrada montagem final que as intercala com sequências carregadas do romantismo e sensibilidade à século XIX, características do realizador, resultando numa “sonolenta desilusão”¹³⁹³. Desta vez, segundo M. Félix Ribeiro, também o público “quis demonstrar também o seu desagrado, esboçando uma pateada, situação invulgar em relação a filmes portugueses”¹³⁹⁴ e o filme, como intitulou Manuel de Azevedo o seu artigo na *Vértice*, foi a “grande oportunidade perdida para o Cinema Português”¹³⁹⁵.

Depois do Vendaval

Na altura escreveu-se que o *Vendaval Maravilhoso* “deve ficar, na história do cinema português, como uma das suas páginas mais ética e humanamente formosas”¹³⁹⁶. O filme ficou, de facto, nessa história, mas não pelas “nobres” razões enunciadas mas por ter sido um falhanço em termos de co-produção e a nível comercial, por Amália Rodrigues fazer parte do elenco e por ser a derradeira longa-metragem do realizador. O filme, que teve um orçamento acima dos seis mil contos, acabaria com um défice de quatro mil, pondo fim a qualquer ideia de futuras co-produções com Brasil e até mesmo de exhibições de filmes portugueses nesse território.

Se começámos este subcapítulo com a crença dos realizadores portugueses na co-produção como a forma de subsistência ou pelo menos continuidade do cinema feito em Portugal, neste ano de 1949 qualquer esperança seria definitivamente enterrada. Falido mas consciente, Leitão de Barros afirmaria proféticamente que “no futuro só há uma possibilidade indiscutível: fazer filmes brasileiros no Brasil e filmes portugueses em Portugal”¹³⁹⁷. Assim, depois deste filme, e como resume João Bénard da Costa, “o cinema português ficou reduzido à sua expressão mais simples: um cinema destinado apenas ao mero consumo interno”¹³⁹⁸. Piores dias viriam.

¹³⁹³ Roberto Nobre in *Seara Nova*, n.º 1150-51, Lisboa, 21-28 de Janeiro de 1950, página 29.

¹³⁹⁴ Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português (1896-1949)*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1983, página 650.

¹³⁹⁵ Manuel de Azevedo, «Vendaval Maravilhoso ou uma grande oportunidade perdida para o Cinema Português» in *Vertice*, vol.IX, n.º77, Janeiro de 1950, páginas 55-59.

¹³⁹⁶ C.L., «Vendaval Maravilhoso - o filme luso-brasileiro de Leitão de Barros estreado ontem no Tivoli» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 27 de Dezembro de 1949.

¹³⁹⁷ Leitão de Barros in Matos-Cruz, José (org.literária), Barros, Leitão de, *Varanda dos Rouxinóis / Vendaval Maravilhoso*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982, página 85. Já em 1935 Hamílcar da Costa, depois deste ter feito estudos do mercado cinematográfico brasileiro, concluía que estes “preferem uma boa produção em língua estranha, com legendas em português” Hamílcar da Costa citado em Está firmado o primeiro acordo luso-brasileiro em matéria de produção cinematográfica in *Cinejornal*. n.º 10, Lisboa, 23 de Dezembro de 1935..

¹³⁹⁸ Costa, João Bénard da, *História do Cinema*, col. Sínteses da Cultura Portuguesa, Europália 91, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, página 102.

Do Estado e do Cinema: o fundo e o fim

Em 1948 foi finalmente criado o Fundo do Cinema Nacional e são promulgadas as leis de protecção, ou seja, quinze anos depois da instituição do Estado Novo e do Secretariado de Propaganda Nacional e um ano antes do afastamento de António Ferro do cargo de director do S.N.I. A atribuição de subsídios e consequentes regras que poderiam ser um incentivo revelaram, afinal, ser mais um condicionamento. A partir de 1950 a produção começa então decrescer - no caso da ficção de longa-metragem em 1955 chega a ser nula -, e a que efectivamente se realiza pode ser caracterizada, a todos os níveis, pela sua mediocridade. Percebe-se então, por aqui, e mais uma vez, a incapacidade que o Estado Novo tinha em compreender o potencial do cinema, como, de resto, temos vindo a sublinhar desde o início – e que o cinema era afinal o resultado da obstinação, ou obsessão, de uns poucos. Afastando-se um, os outros foram por arrasto.

As excepções nessa década seriam os documentários, maioritariamente da responsabilidade de organismo do Estado - S.N.I., Junta Autónoma de Estradas, Missão às Colónias, Serviços de Cinema do Exército e Ministério das Obras Públicas - que pouco ou nada serviram, nem sequer em termos propagandísticos, a não ser formar técnicos e possibilitar experiência prática a recém-formados ou entusiastas. E voltando a Leitão de Barros, mesmo tendo sido um dos primeiros contemplados com o fundo para a realização do documentário *Relíquias portuguesas no Brasil* chegando, inclusivamente, a receber algumas das prestações¹³⁹⁹, o realizador não volta mais nenhuma vez aos filmes de grandes dimensões, mesmo que os projectos podessem ter interesse para o regime, como seria o caso do *Infante D. Henrique*. No entanto, é dentro desse registo de encomenda que Leitão de Barros ainda filma uma série de documentários. A saber, *A Última Rainha de Portugal* (1951) e *Relíquias Portuguesas no Brasil* (1959), hoje desaparecidos, se alguma vez este último terá sido filmado, *Comemorações Henriquinas* (1960), onde regista o evento que lhe dá título, *A Ponte da Arrábida sobre o Rio Douro* (1961) e *Escolas de Portugal* (1962), cujos títulos são explícitos relativamente ao conteúdo. Leitão de Barros termina a carreira com *A Ponte Salazar sobre o Rio Tejo* (1966), uma encomenda do Gabinete da Ponte sobre o Tejo / Ministério das Obras Públicas, onde se documenta a construção da ponte desde o início, com a colocação das fundações, em 1963, até à sua inauguração em 1966, cruzando uma

¹³⁹⁹Para mais informações ver pasta "Relíquias portuguesas no Brasil", arquivado in Arquivo Nacional da Torre do Tombo, PT/TT/SNI-DGE-22/2/60, cota actual Secretariado Nacional de Informação, IGAC, cx. 676, proc. 59.

contextualização histórica que lhe dá alguma, mas pouca, consistência como documentário. Neste Leitão de Barros entra como um dos “principais colaboradores”, tal como se lê no genérico, no cargo de “director de imagens”¹⁴⁰⁰.

Como se percebe, nas décadas de 50 e 60 o regime já não se precisa de Leitão de Barros. As propostas das décadas anteriores serviram os propósitos, então e para sempre, e nada do que o realizador poderia ainda fazer iria acrescentar algo de novo ou colmatar necessidades. De facto, o que fez na década de 40, por iniciativa própria ou encomenda, não era mais do que a repetição apurada do que fez anteriormente, além de que os filmes já feitos poderiam ser respostos, respondendo dessa forma a qualquer eventual necessidade: *As Pupilas do Senhor Reitor* representariam pela terra, *Ala Arriba* o mar, e os históricos, com *Camões a cabeça* mas mais *Inês de Castro*, o passado.

¹⁴⁰⁰O filme teria Aquilino Mendes como director de fotografia, montagem de Emília de Oliveira, locução de A. M. Gomes Ferreira e música de Albano da Mata Diniz.

Capítulo III

No início da década de 20, já com nome feito na pintura, Leitão de Barros é convidado para conceber cenários para uma peça de teatro. Autodidacta, a partir daí, e durante os anos seguintes, exerceria os cargos de cenógrafo, decorador, figurinista, dramaturgo e ensaísta. Explorando géneros e soluções - conforme o público, os empresários e a crítica permitiam e exigiam -, graças a ele assistem-se a várias tentativas de actualização do meio português; relativamente às correntes então em desenvolvimento na Europa. Conferindo, sempre que possível, alguma modernidade, estas investidas culminariam no Teatro Novo. Mais uma ideia de suposta vanguarda de, ou importada por, António Ferro, seria esta a primeira de muitas colaborações entre ambos, que se estenderiam pelas décadas seguintes.

Independentemente de ter sido bem ou mal sucedido, foi graças a estas experiências cenográficas que Leitão de Barros se estabeleceu como uma referência dentro do meio artístico lisboeta e que, a partir do final dos anos 20, começou a ser requisitado para realizar evocativas “lições de arte e de gosto”, como então se descreveram, primeiro para a Câmara Municipal de Lisboa, montando marchas populares, cortejos, um torneio medieval e, posteriormente, já para o Estado Novo, idealizando uma exposição. Séculos passados actualizados, olhares estilizados sobre o povo e os seus costumes, heróis e mitos, fazendo uma transposição dos métodos cinematográficos, teatrais e cenográficos para o espaço público, com experiência e prática do *metteur-en-scene*, as comemorações do regime tornam-se um espectáculo de massas, uma experiência sensorial, tridimensional e interactiva, que incorpora o próprio espectador, entusiasmando-o, educando-o e criando-lhe memórias. Viveu-se, assim, o país, na sua cultura e História, como um filme maior, onde todos os portugueses foram actores. Viveu-se, em suma, um simulacro.

3.1. Bom Gosto, Precisa-se!

No início da década de 20 o panorama teatral de Portugal, ou pelo menos de Lisboa, era o pior. Em 1923, na revista *De Teatro*, Nogueira de Brito criticava o teatro regionalista e o teatro histórico por estarem presos ao “rotinismo bafiento da vida

¹⁴⁰¹ António Ferro in *I Salão dos Independentes*(Catálogo), Lisboa, 1930, página 24

primitiva”, e que “o comodismo das penas dos nossos escritores dramáticos” que “preferem encostar-se ao que já está feito” assim como a aversão geral a “elementos construtivos, ideias modernas”¹⁴⁰². Leitão de Barros, na mesma revista, continuava e apontava o dedo aos empresários que “não aceitam inovações convencidos de que o público as repudiaria” e que “procedem assim em nome duma estupidez e duma deseducação que eles atribuem ao público”¹⁴⁰³. António Ferro escrevia no *Diário de Lisboa*, relativamente à *mise-en-scene*, que “entre nós, exceptuando algumas tentativas simpáticas, está ainda na idade das portas de papel...” e a *Ilustração Portuguesa* olha para os teatros como edifícios, criticando-os por não terem camarotes nem *fauteuils*, apenas balcões¹⁴⁰⁴. Na *ABC*, em 1922, já se tinha escrito como o “teatro-arte é inteiramente desconhecido em Portugal” reclamando que “não há em Portugal os teatros para raros apenas, onde a Arte, a grande Arte, tenha um ritual”. “Não há um Teatro Arte”, continuava, “onde não vá o público, onde vá apenas uma elite, trezentos, quatrocentos, quinhentos devotos... E não é porque entre nós não haja artistas, não haja actores que tenham um sonho de arte.... Actores, poetas, cenógrafos – há... O que não há são empresários, o que não há é um Astruc, o animador do Teatro dos Campos Elísios”¹⁴⁰⁵. Em 1925, apesar das tentativas de mudança, o jornalista do *Diário de Lisboa* Artur Portela resumia tudo em quatro perguntas:

Será preciso dizer que não temos dramaturgos? Será preciso dizer que as peças que se representam entre nós são cópias ou são originais estrangeiros, com cinquenta anos de velhice? Será preciso dizer que o nosso pensamento gira ainda em volta de banalidades amorosas e considera o adultério sujo um caso audacioso? Será preciso dizer que a scenografia se faz pela cor e não pela ideia?¹⁴⁰⁶

3.1.1. *Um Autodidacta à Volta dos Seus Papéis*

É dentro deste quadro de carência de novidades e oportunidades, de falta de profissionalismo, de exaustão de modelos, de propostas incompreendidas ou irrealizáveis que Leitão de Barros e *A Rival* (1922) entram em cena. Peça em quatro

¹⁴⁰² Nogueira de Brito, «Teatro Histórico e Teatro Regionalista – O que se tem feito em Portugal» in *De Teatro*, n.º 12, Lisboa, Agosto de 1923, página XV e XVI.

¹⁴⁰³ O Homem Que Passa, «Dos Arranjos Scénicos» in *De Teatro*, n.º 1, Lisboa, Setembro de 1922.

¹⁴⁰⁴ «Um Teatro de Arte» in *Ilustração Portuguesa*, n.º 831, Lisboa, 21 de Janeiro de 1922 citado em Oliveira, Joaquim de, *O Teatro Novo*, Lisboa, Livraria Trindade, 1950, página 25. António Ferro, «O Teatro Novo e a Polémica Avelino de Almeida – António Ferro» in *Diário de Lisboa*, n.º 1194, Lisboa, 28 de Fevereiro de 1925, página 3.

¹⁴⁰⁵ *ABC* citado em Oliveira, Joaquim, *O Teatro Novo*, Lisboa, Livraria Trindade, 1950, página 25.

¹⁴⁰⁶ Artur Portela, «A Peça “Knock” e o que representa a iniciativa do Teatro Novo» in *Diário de Lisboa*, n.º 1273, Lisboa, 5 de Junho de 1925, página 5.

actos do dramaturgo francês Henry Kistemaekers (1872-1938), adaptada por José Paulo da Câmara, esta seria a estreia do pintor como cenógrafo, “dando-se assim pela primeira vez em Portugal a um artista a ampla liberdade de enquadrar uma obra”, como se noticiou então¹⁴⁰⁷. Acreditava-se que Leitão de Barros traria “essa nota inédita de um bom gosto” porque tanto se ansiava e, por isso, justificou-se uma entrevista ao *Diário de Lisboa*. Aí, o agora cenógrafo, delineou publicamente as suas principais ideias e projectos:

O teatro, ou antes o “decor” das scenas interessou-me muito. Gostaria bem de poder fazer entre nós alguns fundos interessantes onde figuras de elegância, como Palmira Bastos e Amélia Rey Colaço, pudessem desenhar com harmonia as “toilettes” que tão bem sabem vestir. Como sabe, toda a scenografia está evoluindo lá fora, ou antes, há muito tempo que envolve, para um ponto de vista ainda quasi desconhecido ou pelo menos pouco seguido aqui. A *realidade* scenica é realidade *de verdade*. A síntese de cor e a utilização decorativa passou dos interiores onde se vive, para aqueles onde se representa. Um cenário passou a ser um pedaço duma casa, ou um pedaço dum jardim, nada mais. As antigas colunatas de papel, as cadeiras feitas de “repregos” pintados, todas as velhas convenções não se toleram hoje. O público exige realidade. Cartão, madeira, pano – mas cartão onde pode ser cartão, madeira onde pode ser madeira, pano onde pode ser pano. E mais nada.

E arremata com a constatação de que foi “sempre muito scenografo como pintor” e que agora a sua preocupação era “ser demasiado pintor como scenografo”¹⁴⁰⁸.

A peça estreia no Teatro Politeama, em Lisboa, a 14 de Julho de 1922, com Amélia Rey Colaço, Palmira Bastos e Robles Monteiro nos principais papéis e Constança Navarro e Ofélia Brochado, Henrique de Albuquerque, Gil Ferreira e Teodoro Santos nos secundários, além de Raul de Carvalho, Delmiro Rego, Narciso Vaz e Júlio Soares como “personagens subsidiárias”. A estreia merece uma crítica de mais de meia página no mesmo *Diário de Lisboa*, sendo assinalada como um “acontecimento teatral e mundano”. Mas assim o foi, “acima de tudo, pela reaparição de

¹⁴⁰⁷ «Leitão de Barros conhecido aquarelista vai estrear-se como scenografo – a propósito da representação da peça A Rival» in *Diário de Lisboa*, n.º 384, Lisboa, 5 de Julho de 1922. Embora seja anunciado como a estreia de Leitão de Barros no teatro há registo dele ser o responsável pelos figurinos da peça *A Revista de Praxédes* de André Brun que iria estar em cena, no verão, no Teatro São Luís. Ver *Diário de Lisboa*, n.º 294, Lisboa, 20 de Março de 1922. O seu nome volta a ser referido um mês mais tarde como estando a fazer os desenhos para cenários e guarda-roupa para a peça - ver *Diário de Lisboa*, n.º 328, Lisboa, 29 de Abril de 1922. No entanto, ele deixa de ser referido e aquando da estreia e consecutiva crítica não há qualquer menção a Leitão de Barros na cenografia - ver *Diário de Lisboa*, n.º 388, Lisboa, 10 de Julho de 1922. Existe ainda a referência a uma peça de Leitão de Barros e Oliveira Gomes, também da mesma altura, de nome *Bocage* que não chegou a estrear - ver *Diário de Lisboa*, n.º 297, Lisboa, 23 de Março de 1922, página 5. Em Maio é também noticiada a estreia em breve de uma peça da autoria de Leitão de Barros, no Teatro Nacional do Porto no que seria a sua estreia com autor, mas do qual não foram encontrados mais registos - ver *Diário de Lisboa*, n.º 343, Lisboa, 18 de Maio de 1922, página 4.

¹⁴⁰⁸ «Leitão de Barros conhecido aquarelista vai estrear-se como scenografo – a propósito da representação da peça A Rival» in *Diário de Lisboa*, n.º 384, Lisboa, 5 de Julho de 1922.

Palmira Bastos, há longos meses afastada de scena, uma verdadeira apoteose artística”. Tal como descreviam “toda a sala vibrou de admiração, fazendo-lhe chamadas especiais”. No que diz respeito aos cenários, José Sarmiento, o crítico do referido jornal, felicitava o trabalho de Leitão de Barros e do colaborador Frederico Ayres, “pela maravilha que os meus olhos contemplaram”, acrescentando, no entanto, que “em nome da arte e do bom gosto” deveriam “substituir aquelas portas horríveis do 1º acto, que parecem caídas”¹⁴⁰⁹.

O Homem que Pensa

Esta estreia bem-sucedida de Leitão de Barros faz com que, a par das suas outras inúmeras actividades, e como autodidacta, comece a investir no teatro, concebendo não só cenários e figurinos como também um pensamento a esse respeito. Foi na *De Teatro – Revista de Teatro e Música* (1922-1927?), revista de “crónicas, críticas” dirigida por um “ex-actor, crítico e escritor distinto”, Mário Duarte (1890-1934), que Leitão de Barros, director artístico e redactor da mesma, publicou uma série de “artigos doutrinários” onde dá um especial enfoque a questões de cenografia assim como de público, além de publicar guiões das suas peças na íntegra¹⁴¹⁰. Logo no primeiro número, expôs a sua visão atenta e crítica do meio teatro em Portugal, dividindo-o, sinteticamente, “em duas categorias: a tentativa de arte falhada e a tentativa comercial de êxito garantido”. Acrescentava que, na sua opinião, em ambas “a scenografia tem sido e continua a ser a mais arrastadamente guerreada arte acessória do teatro”. Não se tinha conseguido “ainda representar-se com scenografias que acompanhem a evolução e a transformação mundial dessa arte” e, por isso, o autor, nesse mesmo artigo intitulado «Dos Arranjos Scénicos», sentiu a obrigação de explicar que “o teatro, função complexa duma tão grande soma de aspectos, não pode viver sem possuir na scenografia, artistas criadores. A ideia da criação artística é tão necessária na literatura de teatro como na pintura scenográfica”. Para O Homem Que Passa, era esse o pseudónimo que usava, “scenografar uma peça deve ser um problema tão profundo e tão importante, como representá-la ou encená-la” e, por isso, “é preciso que o scenografo-pintor procure o espírito ambiente da acção e materialize não só rigorosamente a rubrica do original, mas lhe empreste a explanação e o desenvolvimento que cabe a toda a interpretação

¹⁴⁰⁹ José Sarmiento, «Crítica à Rival» in *Diário de Lisboa*, n.º 393, Lisboa, 15 de Julho de 1922, página 5.

¹⁴¹⁰ *Diário de Lisboa*, n.º 445, Lisboa, 16 de Setembro de 1922, página 4. As peças completas foram publicadas in: Leitão de Barros, «30 H.P.» in *De Teatro*, n.º 8, Lisboa, Abril de 1923; Leitão de Barros, «O Ramo de Violetas» in *De Teatro*, n.º 12, Lisboa, Agosto de 1923. Sobre a revista *De Teatro* ver Campos, Ana, «A Revista De Teatro: Uma Visão Parcial da Dramaturgia Portuguesa dos anos 20» in *Sinais de Cena*, n.º 7, Porto, Campos das Letras, 2007, páginas 122-129.

inteligente”¹⁴¹¹. No número seguinte da mesma revista, retoma a questão da cenografia, essa “arte das realidades aparentes”, afirmando a necessidade daquela “espécie de deformação que se tem de imprimir à *verdade de facto*, para que ela resulte a *verdade de aspecto*”¹⁴¹².

Nesse artigo intitulado «Da Ideia de Ritmo na Representação Dramática», desenvolve também sobre a ideia e importância do dinamismo, da necessidade do “que passe algo!”, no teatro. Entendendo por movimento mais do “entrada e saída de muitas figuras”, uma vez que “tudo é possível em Teatro”, achava o autor que não se devia cingir à articulação entre “*ideias*, conflitos, situações, caracteres”¹⁴¹³. Era necessário, ou obrigatório, ter uma noção de ritmo, ligada, como o próprio explica, à noção do movimento e a um trabalho de linguagem gestual. Atento às várias dimensões que as diversas componentes do teatro implicam, Leitão de Barros propõe que o teatro deixe de se cingir apenas aos profissionais do meio e que os vá buscar a todas as outras áreas de produção artística. Como, de resto, lhe tinha acontecido quando, como pintor, foi convidado para cenógrafo.

Mas a maioria destas ideias não passaram nem ao público nem à crítica. Em termos práticos, as tentativas de gerir o gosto e exigências dos cenógrafos, dos encenadores e do público foram quase sempre mal concretizadas, quer por falhas ao nível material, quer por falta de condições económicas mas também por falta de experiência dos envolvidos. No entanto, foi nessas encenações que o agora cenógrafo, e em breve dramaturgo, foi trabalhando quer a técnica quer o pensamento, mostrando a assimilação que ia fazendo das novas ideias. Como tal, o que decorre destes trabalhos de Leitão de Barros, como veremos, será uma modernização do teatro, uma abertura deste a outras áreas artísticas e um aperfeiçoamento da técnica das reconstituições históricas, especialmente útil para o que iria conceber nas décadas seguintes.

Em Cena

À *Rival*, e até 1925 - ano do Teatro Novo -, seguiram-se cerca de nove peças nas quais Leitão de Barros exerceria diversos cargos, a maioria mais interessante nas propostas do que nas concretizações. É importante, no entanto, fixar alguns aspectos que, como se verá, serão constitutivos do que realizará anos mais tarde, e ao longo da sua vida, até porque foram estes os seus primeiros ensaios cenográficos e a sua entrada

¹⁴¹¹ O Homem Que Passa, «Dos Arranjos Scénicos» in *De Teatro*, n.º 1, Lisboa, Setembro de 1922.

¹⁴¹² O Homem Que Passa, «Da Ideia do Ritmo na Representação Dramática» in *De Teatro*, n.º 2, Lisboa, Outubro de 1922.

¹⁴¹³ O Homem Que Passa, «Da Ideia do Ritmo na Representação Dramática» in *De Teatro*, n.º 2, Lisboa, Outubro de 1922.

de uma forma mais activa no meio artístico e cultural lisboeta. Assim, nestes anos, e enumerando, estrearam *O Homem que Passa*, *A Ribeyrinha*, *A Marquesinha*, *30 H.P.*, *O Ramo das Violetas*, *As Bodas de Ouro*, *Pombo Mariola*, *Um Actor à Volta de Seis Papéis*, *Colégio para Ambos os Sexos* e *Madame Flirt*.

O Homem que Passa(1923)

Cronologicamente, a primeira a estrear é *O Homem que Passa*. Com argumento da autoria do próprio Leitão de Barros, e consistiu num episódio em um acto, centrado no encontro entre “quatro figuras curiosas da nossa Lisboa, ligadas acidentalmente por um mero acontecimento de rua, que dá motivo a um quadro de ternura e de afecto”¹⁴¹⁴. A peça foi encenada pelo professor Augusto de Lacerda contou com Ana de Oliveira no papel de Graça, Laura Hirsch no papel de avó, Luís Pinto como O Homem que Passa e Pita Simões como o noivo da Graça¹⁴¹⁵ e estreou a 13 de Janeiro de 1923 no palco do Teatro Nacional, num programa conjunto com a representação de *Mister Wu*¹⁴¹⁶.

Se a estreia de Leitão de Barros na cenografia foi aplaudida, o mesmo não se deu relativamente a esta sua estreia na escrita para teatro. Artur Portela, no *Diário de Lisboa*, elogia *Mister Wu* mas é implacável com *O Homem que Passa*. Para o crítico esta

não é uma peça, é um recitativo vulgar e infantil em que o sr. Leitão de Barros quis fazer um enterro modesto – o acto não dá para mais – à sua bretoeja teatral. Não tem uma ideia, não tem uma frase, não tem arte, não tem nada. É difícil, bem sei, carpintear teatralmente um acto só; mas então desse Leitão de Barros, que tem responsabilidade, no seu Homem que Passa, um nota de ternura e de sentimento. O diálogo entre o desconhecido e Ana de Oliveira servia-lhe para dar essa nota. Não a deu, porque a não sabia dar e, banalmente, em estilo tão pobre que está a pedir esmola, emprega de meio em meio minuto, *espírito perturbado* e *absolutamente*.

Mas o que é o Homem que Passa? É uma senhora já entadota em anos que foi ao Rocio, tomou um eléctrico, sofreu os inevitáveis apertões e se lembra do Passeio Público e dos anúncios do jornal a seis vinténs. Apenas o que leram, com um cavalheiro à mistura.

Escrevo isto desassombradamente. Sentiu-o a crítica e não o disse. Porquê? Não sei! Eu, que não devo nem temo o sr. Leitão de Barros, que o admiro como aguarelista, aconselho-o a que não prossiga no teatro. É demais para um homem só ser pintor, aguarelista, scenografo, professor, caricaturista, crítico de arte, jornalista e, quem sabe, amanhã limpa chaminés e colhereiro. Travestido de Leonardo da Vinci de tamancos, o sr. Leitão de Barros depauperou as suas

¹⁴¹⁴*Diário de Lisboa*, n.º 544, Lisboa, 13 de Janeiro de 1923.

¹⁴¹⁵*Diário de Lisboa*, n.º 540, Lisboa, 9 de Janeiro de 1923.

¹⁴¹⁶ Um original de Harry Vernon e Harol Owen, aqui numa tradução de Alberto Morais e Mário Duarte e encenação de Augusto de Lacerda.

faculdades, que as tem, inegavelmente, de aguarelista - No Homem que Passa, só a *mise-en-scene* se salva.¹⁴¹⁷

A peça, apesar da crítica, fica em cena mais duas semanas sendo representada pela última vez no dia 2 de Fevereiro desse ano de 1923.

A Ribeyrinha(1923)

Seguir-se-ia *A Ribeyrinha*, com estreia a 1 de Março de 1923 no Teatro Politeama. Escrita por João Correia de Oliveira (1881-1960) e por Francisco Lage (1880-1957), contou com a actuação de Amélia Rey Colaço, Ofélia Brochado, Alda Verdial, Robles Monteiro e, entre outros, do artista plástico Mário Eloy (1900-1951)¹⁴¹⁸. Dado a acção decorrer em 1212, entre a Alcáçova de Coimbra, a “Hostaria de la Sierpe” em Leão e Lanhoso convocou-se Leitão de Barros e Martins Barata para conceber os cenários “pintados sobre maquete”¹⁴¹⁹. Acreditava-se, ou esperava-se, que estes trouxessem a “grande novidade adentro do teatro histórico”¹⁴²⁰. Desta vez foram os próprios autores da peça que se apresentaram munidos de propostas e conceitos, que desenvolveram em entrevista ao *Diário de Lisboa*. Citando-os, “[f]ugimos dos moldes vulgares, até hoje seguidos, do condenável teatro histórico. A nossa Ribeyrinha pretende ser uma figura humana, arrancada à vida, com o exagero dos sentimentos necessário para a estilização dramática e para a localização medieval”. No seu ver esta era “uma peça histórica porque o ambiente é histórico” e uma vez “tirado esse ambiente histórico”, “ficava uma peça moderna – verdadeira como é a força eterna dos nossos complexos sentimentos”. Além disso, e tentando fazer frente ao “afrancesamento” do teatro, esperavam ser esta mais uma “contribuição para o esforço nacionalizador da nossa arte dramática – tão corrompida pelos “boulevards” de Paris”¹⁴²¹.

¹⁴¹⁷ Artur Portela, «Peças Novas no Teatro Nacional – Mister Wu e O Homem que Passa» in *Diário de Lisboa*, n.º 546, Lisboa, 16 de Janeiro de 1923, página 5. Leitão de Barros responderia em carta aberta no *Diário de Lisboa*: “Teria muita honra em poder ser tudo isso, mas pintor e aguarelista são sinónimos no meu caso, caricaturista nunca fui, crítico de arte ainda menos, professor sou-o de desenho, jornalista não me considero, pelo facto de rabiscar, raramente num jornal, e como cenógrafo, apenas executo aquelas cenas que se aproximam do carácter de pintura. Limpa chaminés e colhereiro, são profissões honradas, que não exerço. Daqui se conclue que sou um pintor que ensina desenho e que nas horas vagas escreve o que lhe vem à cabeça, sem nenhuma espécie de pretensões e sem que daí venha mal ao mundo” Leitão de Barros, «O Homem que Passa – Uma Carta» in *Diário de Lisboa*, Lisboa, 17 de Janeiro de 1923, página 4.

¹⁴¹⁸ *Diário de Lisboa*, n.º 580, Lisboa, 27 de Fevereiro de 1923. A autoria da peça, desde o título ao assunto, deu origem a um caso em tribunal aberto pelo tenente Pavia de Magalhães que acusa os autores de terem plagiado uma peça da sua autoria registada a 20 de Agosto de 1922 “de igual nome e igual ambiente histórico”. Ver «O Título duma Peça dá motivo a uma queixa dum pretenso autor» in *Diário de Lisboa*, n.º 579, Lisboa, 26 de Fevereiro de 1923. Apesar disso Pavia de Magalhães viria a ser um dos colaboradores d’*O Notícias Ilustrado* a organizar em conjunto com Leitão de Barros o Torneio Medieval inserido nas Festas de Lisboa de 1935, como veremos mais adiante.

¹⁴¹⁹ *Diário de Lisboa*, n.º 570, Lisboa, 15 de Fevereiro de 1923

¹⁴²⁰ *Diário de Lisboa*, n.º 572, Lisboa, 17 de Fevereiro de 1923.

¹⁴²¹ A.M., «O Drama A Ribeyrinha – Uma Conversa com Correa de Oliveira e Francisco Lage» in *Diário de Lisboa*, n.º 582, Lisboa, 1 de Março de 1923.

Se esta foi a proposta, no que diz respeito ao resultado, pergunta e responde Artur Portela: “Remodela no todo, ou em parte, o teatro histórico, a *Ribeyrinha*? Gritamos: Não! Em teatro é o diálogo, e mais do que o diálogo, a acção dos factos que revela caracteres”. Para o crítico um dos personagens “não comove, nem vibra, nem emociona” e o acto “será talvez, muito bem feito – feito para livro”. No que diz respeito aos cenários, afirma-os “muito bem estudados” excepto no uso de “velas, por torchas ou brandões! É de supor que a indústria de cereeiro não existisse ainda”¹⁴²². Talvez por isso, uma semana depois, quando, se volta a referir a peça no *Diário de Lisboa* se sublinhe em primeiro lugar “o brilhantismo de cenários e guarda-roupa”¹⁴²³.



Fig. 1. Maqueta de A Ryberinha in *O Notícias Ilustrado*, n.º 37, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1929.

No entanto, num estudo posterior sobre o Teatro Português, do crítico, historiador de teatro e dramaturgo Luiz Francisco Rebello (1924-2011) contraria esta opinião de época considerando, inclusivamente, a peça como um momento chave na revitalização e divulgação do género que desde o final do século XIX tentava vingar e os autores d’*ARybeirinha* como os impulsionadores do drama histórico, redefinido-o, na sua opinião, com esta peça¹⁴²⁴. De facto, a peça teve algum impacto e, como constata Nogueira de Brito, na já mencionada *De Teatro*, no geral, voltava a haver “uma certa predilecção pelas peças históricas”¹⁴²⁵. Quase um século antes Almeida Garrett tinha chamado a atenção para como o teatro poderia funcionar como um “elemento pedagógico”, ser entendido como uma forma «“ensino fácil” difundido “no meio dos passatempos da multidão”»¹⁴²⁶. Agora, Nogueira de Brito, depois de assistir a esta peça, complementa esse ponto de vista afirmando a importância do teatro histórico como um meio possível de “talvez completar o sentido étnico duma nação” e de ultrapassar “o

¹⁴²² Artur Portela, «A Ribeyrinha de Correia de Oliveira e Francisco Lage – Um Estudo Crítico da Peça» in *Diário de Lisboa*, n.º 583, Lisboa, 2 de Março de 1923, página 4.

¹⁴²³ *Diário de Lisboa*, n.º 588, Lisboa, 8 de Março de 1923.

¹⁴²⁴ Rebello, Luiz Francisco, *100 Anos de Teatro Português*, Lisboa, Brasília Editora, 1984, página 86.

¹⁴²⁵ Nogueira de Brito, «Teatro Histórico e Teatro Regionalista – O que se tem feito em Portugal» in *De Teatro*, n.º 12, Lisboa, Agosto de 1923, página XV e XVI.

¹⁴²⁶ França, José-Augusto, *O Romantismo em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1999 (3ª edição), página 118.

que aprendemos nos bancos das escolas, ou o que folheamos nas enciclopédias populares”¹⁴²⁷.

A Marquesinha(1923)

À *Rybeirinha* segue-se *A Marquesinha* (1923). Peça da responsabilidade de Sousa Costa, estreia no Teatro Avenida em Abril, com Adelina Abranches, Aura Abranches e Alves da Silva nos principais papéis. Com cenários e decorações inicialmente assinadas por Leitão de Barros¹⁴²⁸, na versão final a *mise-en-scène* foi “lamentavelmente alterada” resultando, como repara Artur Portela, em “mobília alentejana em casa duma rapariga de Coimbra, que anda em Lisboa indumentada de tricana. Toda a gente sabe que se em Coimbra não há um estilo rigoroso de mobiliário, existem, pelo menos, as cadeiras de espaldar curto, tão interessantes”. A peça que “como teatro não é nada”, “como linguagem é ridícula, comum e pretenciosa” e que “como modelação de tipos é uma vergonha” foi um falhanço, sendo descrita por este mesmo crítico como “o pior original português da época”¹⁴²⁹.

30 H. P.(1923)

Melhor sorte teve a segunda obra original de Leitão de Barros como dramaturgo, *30 H.P.*(1923). Estreada a 2 de Maio de 1923 no Teatro Apolo, a peça foi descrita numa crítica do *Diário de Lisboa* como uma “comédiazinha interessante, feita em dois diálogos, numa meia tinta delicada, de observação, cheia de sinceridade, de verdade e de graça”, “uma linda aguarela” que encena “uma mancha de vida, um interior de amor” em que os personagens, “sem terem um carácter acentuado e um estudo profundo, são, contudo, nossas conhecidas, reais, humanas”. Acrescentavam ainda que é “muito bem observada e de psicologia perfeita, aquela referência à vida dos artistas e das coristas”¹⁴³⁰. A peça contou com a actuação de Maria Matos, Ilda Stichini, José Ricardo, Mendonça de Carvalho, António Gomes e Abílio Alves¹⁴³¹.

¹⁴²⁷ Nogueira de Brito, «Teatro Histórico e Teatro Regionalista – O que se tem feito em Portugal» in *De Teatro*, n.º 12, Lisboa, Agosto de 1923, página XV e XVI.

¹⁴²⁸ *Diário de Lisboa*, n.º 615, Lisboa, 9 de Abril de 1923.

¹⁴²⁹ Artur Portela, «Uma Peça Original de Sousa Costa representada no Teatro Avenida» in *Diário de Lisboa*, n.º 627, Lisboa, 23 de Abril de 1923.

¹⁴³⁰ Artur Portela, «As Peça de Ontem no Teatro Apolo – A Força do Mal e o original 30 HP» in *Diário de Lisboa*, n.º 635, Lisboa, 3 de Maio de 1923.

¹⁴³¹ Esta peça estreia em conjunto com *A Força do Mal*, um original de Liñares Rivas com tradução de João Soller. No *Diário de Lisboa*, n.º 546, Lisboa, 16 de Janeiro de 1923, é feita referência a esta peça como indo a cena numa festa de homenagem a Angela Pinto.

O Ramo das Violetas(1923);As Bodas de Oiro(1923); Pombo Mariola(1923); Estrela Santa(1924)

A esta sucedeu-se outra também com argumento original de Leitão de Barros, *O Ramo das Violetas*(1923)¹⁴³². Estreada em Maio desse mesmo ano no Teatro S. Carlos, a encenação foi da responsabilidade da Companhia Palmira Bastos e contou com Palmira Bastos e a sua filha, Amélia Sousa Bastos e o «“lever de rideau”, original de Leitão de Barros»¹⁴³³.

Leitão de Barros, em conjunto com Martins Barata, foi também o responsável pelas maquetes e decorações cénicas da peça do dramaturgo Vasco Mendonça Alves (1883-1962), *As Bodas de Oiro* (1923)¹⁴³⁴. Representada pela Companhia de José Ricardo, estreou em Maio de 1923 e desta vez o autor, que acha que o “teatro deve ser, com efeito, educativo”, propõe uma lição de moral, de “amor pelos antigos costumes, pelas antigas virtudes, pela moral nobre do Passado”¹⁴³⁵. Mais uma vez, a crítica de Artur Portela é desfavorável salientando positivamente apenas a actuação de Stichini, de Maria Matos e relativamente aos cenários afirma que “gostamos. O primeiro bem estudado, rigorosamente à época”¹⁴³⁶.

A esta seguiu-se, já no final do ano, o *Pombo Mariola*(1923), uma comédia em três actos da autoria de Vitório Chagas Roquete (1875-1940), que estreia no Teatro Politeama, com a colaboração não creditada de Leitão de Barros¹⁴³⁷. A peça merece mais uma crítica destrutiva de Artur Portela que a descreve como “um grande saco vazio de figuras, de interesse, de dinâmica teatral, de acção, de envolvimento psicológica onde se agitam uns vagos fantoches que dizem o que o autor quer, em ar de anedota caseira, como se estivessem jogando loto”¹⁴³⁸. Logo no início do ano foi anunciada uma nova peça de Leitão de Barros, desta vez em colaboração com Henrique Roldão, intitulada *Estrela Santa*¹⁴³⁹.

¹⁴³² É publicado na íntegra na revista *De Teatro. De Teatro*, Lisboa, Agosto de 1923

¹⁴³³*Diário de Lisboa*, n.º 645, Lisboa, 15 de Maio de 1923.

¹⁴³⁴*Diário de Lisboa*, n.º 641, Lisboa, 10 de Maio de 1923.

¹⁴³⁵ «O que diz Vasco de Mendonça Alves da sua nova peça» in *Diário de Lisboa*, n.º 648, Lisboa, 18 de Maio de 1923.

¹⁴³⁶ Artur Portela, «O Drama As Bodas de Ouro de Vasco de Mendonça Alves – Nota crítica sobre a peça e a sua interpretação» in *Diário de Lisboa*, n.º 650, Lisboa, 21 de Maio de 1923.

¹⁴³⁷Pergunta Artur Portela “porque razão o sr. Chagas Roquete não explicou ao público e à crítica que o Pombo Mariola teve, até certo ponto, a colaboração de Leitão de Barros? Não lhe pertencerá, pelo menos, um terço dos direitos de autor?” in Artur Portela, «A Comédia em 3 Actos “Pombo Mariola” de Chagas Roquete no teatro Politeama» in *Diário de Lisboa*, n.º 833, Lisboa, 24 de Dezembro de 1923, página 4

¹⁴³⁸ Artur Portela, «A Comédia em 3 Actos “Pombo Mariola” de Chagas Roquete no teatro Politeama» in *Diário de Lisboa*, n.º 833, Lisboa, 24 de Dezembro de 1923, página 4

¹⁴³⁹*Diário de Lisboa*, n.º 857, Lisboa, 23 de Janeiro de 1924. Não encontramos notícias da sua estreia.

Um Actor à Volta de Seis Papéis(1924)

Depois das colaborações, Leitão de Barros volta a assinar um original. Desta vez “escreveu um acto para o reportório do ilustre actor Alexandre Azevedo, que será representado na sua primeira festa artística. Trata-se duma peça feita em moldes absolutamente imprevistos e modernistas, com o complicado título: *Um actor à volta de seis papéis(brevíssimo comentário scenico à famosa peça de Pirandelo)*”. Nesta, os “personagens têm o nome que usam na vida e na scena dá-se um curioso interseccionismo entre os personagens da peça que se representa e os da peça anterior. Algumas figuras falam da plateia”¹⁴⁴⁰. Seria a primeira incursão numa suposta renovação do teatro em termos estruturais, ou pelo menos uma tentativa de sair dos moldes do que então se fazia. Primeiro pela via do argumento e posteriormente através dos cenários. As críticas sucederam-se como habitualmente, desta vez gerando uma troca de correspondência aberta entre Leitão de Barros e Artur Portela, publicada no *Diário de Lisboa*¹⁴⁴¹. Não nos querendo deter sobre esta, o conteúdo por vezes demasiado pessoal é pouco relevante para o caso, interessa, no entanto, perceber a forma atenta como Leitão de Barros lia as críticas do jornalista uma vez que, posteriormente, vem reclamar precisamente essas mesmas ideias de novidade face ao estado do teatro de então, na linha do que o crítico vinha a pensar de forma quase semanal nas páginas daquele periódico¹⁴⁴².

Colégio para Ambos os Sexos(1924); Madame Flirt(1924)

A próxima peça da autoria de Leitão de Barros, *Colégio para Ambos os Sexos* (1924), seria levada à cena pela Companhia Maria Matos-Mendonça de Carvalho e teria a filha dos respectivos, Helena Matos de Carvalho (1911-2002), no papel principal e estreia em Matosinhos a 20 de Outubro de 1924¹⁴⁴³. Embora, como se viu, comesçassem a haver experiências mais arriscadas, pelo menos ao nível de ideias, é apenas no final desse ano que Leitão de Barros “marcapelo modernismo, pela estilização, pelos planos lisos e pela admirável tonalidade da cor” com o seu cenário para o IV acto de *Madame Flirt* (1924)¹⁴⁴⁴. O êxito parisiense, que vinte anos antes também já tinha sido êxito no

¹⁴⁴⁰*Diário de Lisboa*, n.º 887, Lisboa, 28 de Fevereiro de 1924.

¹⁴⁴¹ Ver resposta de Leitão de Barros in *Diário de Lisboa*, n.º 639, Lisboa, 8 de Maio de 1923.

¹⁴⁴² Não cabe a este estudo aprofundar esta relação entre os dois até por falta de bases dentro da área.

¹⁴⁴³ A Matosinhos seguiu-se Aveiro, nos dias 24 e 25, e o Teatro Avenida em Coimbra entre 26 e 29 de Outubro de 1924. De acordo com *Diário de Lisboa*, n.º 1086, Lisboa, 20 de Outubro de 1924. Ver ainda *Diário de Lisboa*, n.º 1083, Lisboa, 16 de Outubro de 1924; *Diário de Lisboa*, n.º 1084, Lisboa, 17 de Outubro de 1924.

¹⁴⁴⁴ Artur Portela, «Hontem voltou à cena em S. Carlos a Peça “Madame Flirt” de Paul Gavault e Berr» in *Diário de Lisboa*, n.º 1125, Lisboa 5 de Dezembro de 1924, página 4.

Teatro D. Amélia, era desta vez representado em Portugal pela Companhia Lucília Simões com a respectiva, acompanhada por Samwell Diniz e Erico Braga nos principais papéis¹⁴⁴⁵. Estreada a 4 de Dezembro, no Teatro São Carlos, esta “anedota cor-de-rosa, com diálogos espumantes de graça, uma sensibilidade discreta aqui e ali, que nasce num sorriso e se apaga numa ironia”, segundo o olhar de Artur Portela, teve uma *mise-en-scène* interessante nos três primeiros actos, mas foi no quarto que se fixou. Escrevia que “apesar de ser difícil fazer scenografia para o palco de S.Carlos, porque nem em todos os pontos da sala a impressão é a mesma, Leitão de Barros triunfou os obstáculos”¹⁴⁴⁶. No dia seguinte, no mesmo jornal, voltava-se ao cenário desse último acto, descrevendo-o desta vez como

uma sinfonia de cor – vivendo nele (...) os corpos de uma dúzia de mulheres bonitas – lembra a “salle rose” da Paquim e da Bouce onde adejam manequins a tentar os sentidos. Leitão de Barros segue com inteligência e com brilho as correntes modernas da scenografia, marcando nelas o seu temperamento admirável de decorador.¹⁴⁴⁷

Nos dias que se sucederam publicaram-se, inclusivamente, imagens do seu “Baile Cor-de-Rosa”¹⁴⁴⁸. Esta peça teve então um êxito superior às anteriores, sendo até considerada “a peça mais engraçada e elegante da actualidade”¹⁴⁴⁹.



Fig. 2.Cena do acto IV in *Diário de Lisboa*, n.º 1131, Lisboa, 12 de Dezembro de 1924.

Fig. 3. Cena do acto IV in *Diário de Lisboa*, n.º 1132, Lisboa, 13 de Dezembro de 1924.

Fig. 4.Cena do acto IV in *Diário de Lisboa*, n.º 1134, Lisboa, 16 de Dezembro de 1924.

Êxitos e renovações à parte, em 1925, com conhecimento do panorama internacional – veja-se, por exemplo, o artigo «A Scenografia Moderna e os seus Apóstolos», publicado na *ABC* – alguns reclamaram uma modernização e uma

¹⁴⁴⁵*Diário de Lisboa*, n.º 1125, Lisboa 5 de Dezembro de 1924, página 4.

¹⁴⁴⁶ Artur Portela, «Hontem voltou à cena em S. Carlos a Peça “Madame Flirt” de Paul Gavault e Berr» in *Diário de Lisboa*, n.º 1125, Lisboa 5 de Dezembro de 1924, página 4

¹⁴⁴⁷*Diário de Lisboa*, n.º 1126, Lisboa 6 de Dezembro de 1924, página 6.

¹⁴⁴⁸ É possível ver fotografias da peça e cenários nos *Diário de Lisboa*, n.º 1131, Lisboa, 12 de Dezembro de 1924, página 5; *Diário de Lisboa*, n.º 1132, Lisboa, 13 de Dezembro de 1924, página 5; *Diário de Lisboa*, n.º 1134, Lisboa, 16 de Dezembro de 1924, página 3.

¹⁴⁴⁹*Diário de Lisboa*, n.º 1134, Lisboa, 16 de Dezembro de 1924. Veja-se ainda *Diário de Lisboa*, n.º 1137, Lisboa, 19 de Dezembro de 1924.

actualização séria do teatro feito em Portugal¹⁴⁵⁰. Sabendo-se que “com o triunfo dos modernistas, todos os ramos da arte sofreram inevitáveis alterações” e que “a scenografia não se pode furtar também às influências da Arte Moderna”¹⁴⁵¹, exigia-se novas propostas, ideias e visões. E foi assim, e com “a ideia de encantar Lisboa-provinciana com um presente bem parisiense”, que se avançou, finalmente, com o Teatro Novo¹⁴⁵².

3.1.2. *Teatro “Novo”*

A ideia de um Teatro Novo não era nova, nem de 1925. Em Portugal surge em 1922, idealizada por António Ferro, “escritor *à la surprise*, o artista mais activo, maior realizador de novidade da sua geração”, como então se o descreveu, e José Pacheco, “artista vidente, profeta sonhador da mesma geração, pródigo de beleza, dispersador de iniciativas”, “arquitecto bem moderno e bem inteligente”¹⁴⁵³. Estes, conscientes do “grande movimento de renascença cénica e dramática, profundo nos seus objectivos” que existia “lá fora” onde, como relata Artur Portela, “o pensamento busca novas realidades, em que a vida tem novas fórmulas, em que os problemas da alma e da intuição acordam subterraneamente”, apresentam uma nova ideia, concebendo-a não só em termos conceptuais, mas também arquitectónicos¹⁴⁵⁴. Para esse futuro “teatro da Beleza, um teatro mínimo, sóbrio, harmonioso, certo como um acorde” delinearam imediatamente um programa onde, “além duma companhia portuguesa que funcionará, todos os anos”, se tencionava “trazer a Lisboa, em *saison* a Companhia dos Bailados Russos de Daghliew (*sic*), o teatro de Chauve-Souris, os Bailados Russos de Boerlein, Ana Pavlowa” assim como “organizar uma *tournee* de conferências de alguns escritores estrangeiros mais célebres”. Para complementar esta notícia, impressa na *Ilustração Portuguesa*, incluiu-se a planta desse novo teatro, projectado para o Parque Eduardo

¹⁴⁵⁰ «A Scenografia Moderna e os seus Apóstolos» in *ABC*, n.º 258, Lisboa, 25 de Junho de 1925. Neste faz-se referência à *boite* de Marinetti em Roma, ao trabalho dos Ballet Rousses, e de como “Molieres, Shakespeare, Ibsen, são representados com os novos cenários, dando o exemplo a Rússia”. O Teatro Novo de Meyerhold e o teatro Kamerny de Tairof, as teorias renovadoras Gordon Craig e Max Reinhardt, Picasso e *Dada* são alguns dos referidos juntamente com as propostas dos “scenografos modernistas, que se não recorriam ao pormenor, atraíam, todavia, o olhar da plateia para as suas orgias picturais” e as da “scenografia sintética”, com os seus “panos de fundo, presentemente, muitas vezes deixam de levar uma única pincelada”. Segundo o artigo, até ao espectador tinha o seu papel, “o alvedrio de crear, conforme a sua emoção, o mundo em que as figuras agem...”.

¹⁴⁵¹ «A Scenografia Moderna e os seus Apóstolos» in *ABC*, n.º 258, Lisboa, 25 de Junho de 1925. O artigo continua chamando a atenção para o facto de que “o triunfo dessa scenografia, metamorfoseada sob o nome de decorações, vem de se dar não apenas no palco, mas também nos studios cinematográficos e nos salões elegantes” e continua centrando-se no cinema.

¹⁴⁵² Artigo não identificado, publicado no jornal *A Tarde*, Lisboa, 17 de Fevereiro de 1925 citado em Oliveira, Joaquim de, *O Teatro Novo*, Lisboa, Livraria Trindade, 1950, páginas 23 e 24.

¹⁴⁵³ Artigo não identificado, publicado no jornal *A Tarde*, Lisboa, 17 de Fevereiro de 1925 citado em Oliveira, Joaquim de, *O Teatro Novo*, Lisboa, Livraria Trindade, 1950, páginas 23 e 24.

¹⁴⁵⁴ Artur Portela, «A Peça “Knock” e o que representa a iniciativa do Teatro Novo» in *Diário de Lisboa*, n.º 1273, Lisboa, 5 de Junho de 1925.

VII, o “parque das revoluções, para que mais uma revolução lá se dê, uma revolução serena de princípios e de imagens”¹⁴⁵⁵.

No Rés-do-Chão do Cinema Tivoli

A ideia, no entanto, não foi então desenvolvida e teria de se esperar até ao referido ano de 1925 para se voltar a ouvir António Ferro a esse respeito¹⁴⁵⁶. Seria no jornal *A Tarde*, que se lançaria novamente essa ideia “de um teatro-bôite, de uma bôite de vanguarda literária, refúgio de ousadias escorraçadas por todos os empresários”¹⁴⁵⁷. António Ferro tinha chegado de uma viagem a Paris, onde visitou as salas *L’Atelier*, *Vieux Colombier*, *Théâtre d’Oeuvre* e o *Théâtre des Champs Elisées* e juntando-se novamente a José Pacheco procura de imediato dois dos principais empresários do teatro de então: Lino Ferreira e Ricardo Jorge (Filho). Seriam eles que avançariam com o capital necessário e com um espaço no Tivoli onde se poderia, provisoriamente, instalar o teatro, embora tenha sido “mais por simpatia pessoal pelo jornalista do que propriamente pela ideia”¹⁴⁵⁸. A este grupo juntou-se ainda “João de Castro, espírito fulgurantíssimo que aos vinte e cinco anos já tem uma obra base, *Leitão de Barros*, *fregoli* da aguarela, e Celestino Soares” e ainda Augusto Pina, administrador da Sociedade Artística daquele teatro e cenógrafo¹⁴⁵⁹. Tinham nesta altura todo um plano já delineado para o qual Eduardo Schwalbach (1860-1946), “uma das grandes figuras do nosso teatro contemporâneo, mago ressuscitador das glórias e dos heróis nacionais”, jornalista e então director do *Diário de Notícias*, “idealiza” um nome nada original: Teatro Novo¹⁴⁶⁰.

Com programa apresentado publicamente, segundo os responsáveis este novo teatro posicionar-se-ia em oposição ao teatro dito oficial, e anunciavam logo levar a cena as “grandes obras da dramaturgia moderna”, se possível modernistas e de vanguarda¹⁴⁶¹; propunham a reformulação das ideias de *mise-en-scene* através de um cruzamento das várias áreas artísticas querendo com isso tornar a cenografia uma arte;

¹⁴⁵⁵ «Um Teatro de Arte» in *Ilustração Portuguesa*, n.º 831, Lisboa, 21 de Janeiro de 1922 citado em Oliveira, Joaquim de, *O Teatro Novo*, Lisboa, Livraria Trindade, 1950, página 26 e 27.

¹⁴⁵⁶ Entretanto outros ainda tentaram essa renovação do teatro em Portugal, caso do Movimento Pela Arte, de Augusto Pina, em 1923, e do Teatro Juvenia, de Araújo Pereira, em 1924, embora sem resultados relevantes. Ver Rebello, Luís Francisco, *História do Teatro Português*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1972, página 81.

¹⁴⁵⁷ Artigo não identificado, publicado no jornal *A Tarde*, Lisboa, 17 de Fevereiro de 1925 citado em Oliveira, Joaquim de, *O Teatro Novo*, Lisboa, Livraria Trindade, 1950, páginas 23 e 24.

¹⁴⁵⁸ Oliveira, Joaquim de, *O Teatro Novo*, Lisboa, Livraria Trindade, 1950, páginas 85.

¹⁴⁵⁹ Artigo não identificado, publicado no jornal *A Tarde*, Lisboa, 17 de Fevereiro de 1925 citado em Oliveira, Joaquim de, *O Teatro Novo*, Lisboa, Livraria Trindade, 1950, páginas 23 e 24.

¹⁴⁶⁰ «Uma Opinião – Teatro Novo» in *Diário de Lisboa*, n.º 1263, Lisboa, 23 de Maio de 1925.

¹⁴⁶¹ «António Ferro, O Teatro Novo e a Polémica Avelino de Almeida – António Ferro» in *Diário de Lisboa*, n.º 1194, Lisboa, 28 de Fevereiro de 1925.

daria espaço aos novos que “um público de ideias poeirentas e uma engrenagem oficial anacrónica e refractária a modernismos, teimam em abandoná-los, deixando-os entregues ao desalento e porventura à impotência de fazerem qualquer obra de vulto e de proficuidade”¹⁴⁶². Tornar-se-ia, assim, o Teatro Novo um espaço de experimentação e uma escola de teatro. Resumindo, e remetendo para as palavras de António Ferro, “o Teatro Novo será, no campo das ideias, um Teatro de combate, tão de combate que ainda não entrou em fogo e já está sendo alvejado...”¹⁴⁶³

Em termos concretos, no que diz respeito à programação, pensou-se em levar a cena obras dos estrangeiros Jean Cocteau, Fultz e Pirandello e de autores nacionais como Almada Negreiros com *Portugal*, António Ferro com *Mar Alto*, José Osório de Oliveira (1900-1964) com *Luz dos Meus Olhos*, entre outras¹⁴⁶⁴. Além disso tencionavam “repôr o teatro clássico – o teatro de Gil Vicente, do qual um dos autos, está sendo renovado por Afonso Lopes Vieira, propositadamente para esse fim”¹⁴⁶⁵. Tinham com isto o objectivo muito específico, como António Ferro fez questão de deixar claro, em polémica aberta com Avelino de Almeida de, “provar a sua constante mocidade, demonstrar como se adapta às *mise-en-scenes* mais arrojadas e mais actuais”. “Com eléctrico à porta e cinema ao lado”, continuava, “Gil Vicente integrar-se-á, admiravelmente, dentro da nossa época”¹⁴⁶⁶. Além disso, tencionava-se abrir um concurso para novas peças e autores, organizar conferências, sendo Jean Cocteau, Colette, Claude Farrère alguns dos nomes adiantados, assim como ter *matinés* musicais e *music-hall* no Verão¹⁴⁶⁷.

Para levar todo este projecto e programa, e de forma a que esse teatro-*boîte* fosse o reflexo do “belo espírito moderno de António Ferro”, foram convocados Raul Lino, José Pacheco, Almada Negreiros, Leitão de Barros, Cottinelli Telmo, Jorge Barradas,

¹⁴⁶² Nogueira de Brito, «O Teatro Novo e as Opiniões Prematuras» in *Diário de Lisboa*, n.º 1202, Lisboa, 10 de Março de 1925.

¹⁴⁶³ António Ferro, «O Teatro Novo e a Polémica Avelino de Almeida – António Ferro» in *Diário de Lisboa*, n.º 1194, Lisboa, 28 de Fevereiro de 1925.

¹⁴⁶⁴ Assim como de Currel, Shaw, Denormand, Karel Tshapeck, George Kaiser, San Secord, Jean Sarment, Jacques Natanson, Crommelynck, Jean Jacques Bernard, Paul Reynald, Tchekoff de acordo com António Ferro in O Teatro Novo não declara Guerra às scenas existentes e propõe-se representar peças de todos os géneros e épocas in *Diário de Lisboa*, n.º 1186, Lisboa, 18 de Fevereiro de 1925. Chegando-se logo a pensar em destinar actores :«Chaby interpretará “Chacun Sa Verité”, de Pirandello; Nascimento Fernandes, “Dardanele”, de Emile Clasaus; Joaquim de Oliveira, “Knock”, de Jules Romains, etc» in «O Teatro Novo não declara Guerra às scenas existentes e propõe-se representar peças de todos os géneros e épocas» in *Diário de Lisboa*, n.º 1186, Lisboa, 18 de Fevereiro de 1925. No que diz respeito a peças pensou-se numa “de Selvagem, muito diferente dos seus trabalhos anteriores; possivelmente outra de Aquilino Ribeiro; outra de Pedro Menezes, intitulada a Doida; a reprise da Bisbilhoteira de Schwalbach” e peças de João de Castro, Fernanda de Castro, Reinaldo Ferreira, Alves Martins, Mendonça Alves, Correia de Oliveira, Victoriano Braga, Alfredo Cortez, de acordo com António Ferro, «O Teatro Novo não declara Guerra às scenas existentes e propõe-se representar peças de todos os géneros e épocas» in *Diário de Lisboa*, n.º 1186, Lisboa, 18 de Fevereiro de 1925.

¹⁴⁶⁵ «O Teatro Novo não declara Guerra às scenas existentes e propõe-se representar peças de todos os géneros e épocas» in *Diário de Lisboa*, n.º 1186, Lisboa, 18 de Fevereiro de 1925.

¹⁴⁶⁶ «António Ferro responde a Avelino de Almeida a propósito do Teatro Novo» in *Diário de Lisboa*, n.º 1189, Lisboa, 21 de Fevereiro de 1925, página 4 e 8.

¹⁴⁶⁷ «O Teatro Novo não declara Guerra às scenas existentes e propõe-se representar peças de todos os géneros e épocas» in *Diário de Lisboa*, n.º 1186, Lisboa, 18 de Fevereiro de 1925. Ver ainda artigo não identificado, publicado no jornal *A Tarde*, Lisboa, 17 de Fevereiro de 1925 citado em Oliveira, Joaquim de, *O Teatro Novo*, Lisboa, Livraria Trindade, 1950, páginas 23 e 24.

Bernardo Marques, António Soares e Stuart Carvalhais¹⁴⁶⁸. Acrescente-se a estes o actor Joaquim de Oliveira (1893-1961), contratado como director de cena e que trás os actores Luz Veloso, Gil Ferreira, Ema de Oliveira, Carlos de Abreu, Amélia Trajano, José Gabinete, Barroso Lopes, Raquel Moreira, Aurélio Ribeiro, Carlos Barros, Joaquim Miranda, Regina Montenegro, Irene Benamor e João de Almeida. Com “comediantes já de sobejo conhecimento e estimados pelo que valem”, como salientava Avelino de Almeida, “feitos e de renome”, tinha-se afinal uma equipa nova composta por consagrados¹⁴⁶⁹. Como ironicamente Norberto de Araújo refere na sua *Página de Quinta-feira*, percebe-se que “nisto de arte e letras se está a constituir uma maçonaria”¹⁴⁷⁰. Algo que o apoio dos críticos Artur Portela e Jorge Faria e dos jornalistas José Sarmento, Joaquim Manso, Álvaro de Andrade e Pereira de Carvalho, este último da revista *De Teatro*, parecia confirmar.

No que diz respeito ao espaço em si, o Teatro Novo é montado no rés-do-chão do Tivoli, na Avenida da Liberdade, Lisboa, esse “elegante edifício que Raul Lino concebeu e realizou, com tanto gosto e tanta felicidade”¹⁴⁷¹. Tido como provisório, não sendo possível fazer grandes alterações estruturais, construiu-se aí um “acanhadíssimo” palco de três metros lineares”, camarotes e 250 lugares de plateia e, ainda, na cave, o *cercle*, a biblioteca, o bar e os camarins¹⁴⁷².



Fig. 5. Sala principal do Teatro Novo publicada in *ABC*, n.º 256, Lisboa, 11 de Junho de 1925.

¹⁴⁶⁸ «O Teatro Novo não declara Guerra às scenas existentes e propõe-se representar peças de todos os géneros e épocas» in *Diário de Lisboa*, n.º 1186, Lisboa, 18 de Fevereiro de 1925.

¹⁴⁶⁹ «Avelino de Almeida responde a António Ferro sobre o futuro Teatro Novo» in *Diário de Lisboa*, n.º 1191, Lisboa, 25 de Fevereiro de 1925. António Ferro responde publicamente no mesmo jornal: “Que deseja o Avelino? Que eu mande fazer às Olarias, meia dúzia de actores e meia dúzia de actrizes para iniciar a minha ideia? Ou acha que é preferível desistir porque me faltam os principiantes, porque só conto com artistas feitos?” Ver António Ferro, «O Teatro Novo e a Polémica Avelino de Almeida – António Ferro» in *Diário de Lisboa*, n.º 1194, Lisboa, 28 de Fevereiro de 1925.

¹⁴⁷⁰ Norberto de Araújo, «Página de Quinta Feira» in *Diário de Lisboa*, n.º 1187, Lisboa, 19 de Fevereiro de 1925.

¹⁴⁷¹ António Ferro, «O Teatro Novo e a Polémica Avelino de Almeida – António Ferro» in *Diário de Lisboa*, n.º 1194, Lisboa, 28 de Fevereiro de 1925. Sobre o Tivoli ver Acciaiuoli, Margarida, *Os Cinemas de Lisboa – Um fenómeno urbano do século XX*, Lisboa, Bizâncio, 2012, pp. 73-79.

¹⁴⁷² Oliveira, Joaquim de, *O Teatro Novo*, Lisboa, Livraria Trindade, 1950, paginas 88 a 91. Ver também artigo não identificado, publicado no jornal *A Tarde*, Lisboa, 17 de Fevereiro de 1925 citado em Oliveira, Joaquim de, *O Teatro Novo*, Lisboa, Livraria Trindade, 1950, páginas 23 e 24.

A decoração, a cargo de José Pacheco, foi então descrita por Gustavo de Matos Sequeira de então:

O teatro está decorado com uma policromia exuberante, policromia que atinge os porteiros, todos de vermelho e ouro, marciais e solenes.

O vestiário é um cartaz modelado com os seus dentes vermelhos e o seu balcão também vermelho.

A gente chega a sentir-se mal vestido de preto.

As paredes da antessala forram-se de quadrados de papel de cor, mascaram-se de arlequins. A luz vem do alto e gorjeia, também, do papo das aves-lâmpadas, encerradas em gaiolas de cana e papel. A escada que desde para o *cercle*, nos baixos do Teatro, está também arlequinada. É pitoresco, mas é pobre de fantasia. Da antessala passa-se por entre cortinados para a sala, toda guarnecida de panos caídos, cor de laranja, decorados com ornatos indeterminados, pintados a preto e dourado. Dir-se-ia um cofre de jóias, colgado de acolchoado. O tecto todo em pano branco pregueado, como cúpula de um dossel de leito, guarnecido a cordões que aos cantos se rematam em borlas, deixando passar a luz jorrada do alto. Em derredor, sem solução de continuidade, uma serie de cortinas escondendo até o proscénio, encerram os espectadores na *noite*. Se não fosse o cadeirado da plateia, ignorar-se-ia de que lado era o palco. É um bloqueio de panos, no género do quarto do Rei D. Carlos no palácio de Mafra. Como decoração pitoresca, propícia a sala de sacrifícios numa *garçonnière* ultra moderna, ou a um recinto de inoculados de morfina ou de fumadores de ópio, achei extravagantemente interessante. Como decoração teatral, parece-me discutível e efémera. Os sons são absorvidos; a dicção abafa-se; o calor concentra-se; o perfume humano intensifica-se. O *cercle* instalado na cave, tem um ar afável. As três salinhas forram de papel de cores mais graves e de desenho mais novo. Mesas de jogo, mesa de leitura, *fauteuils*, um quadro a óleo, tudo esperando a *causerie* dos sócios.¹⁴⁷³

Embora os intervenientes tivessem experiência tanto em decoração como em arquitectura, o mesmo não se podia dizer em relação à direcção de teatro que funcionou entre um falso profissionalismo e um amadorismo entusiasta sem qualquer noção de prioridades ou logística. O já referido actor e director de cena do Teatro Novo, Joaquim de Oliveira, dando especial ênfase ao trabalho do aí cenógrafo Leitão de Barros, descreveu-o como de uma “incrível ausência de critério e de bom senso”, não se coibindo de constatar como já neste estado preparatório começava a dar problemas. Ridicularizou o facto de como “sem disporem dum ensaiador e de intérpretes, já tinham mandado fazer o ‘automóvel’ para o 1º acto” e como esse “pseudo-cenário *imaginado* por Leitão de Barros”, “era nada menos nada mais do que uma cópia infeliz do cenário

¹⁴⁷³ Gustavo de Matos Sequeira citado in Oliveira, Joaquim de, *O Teatro Novo*, Lisboa, Livraria Trindade, 1950, pp. 121-122.

que se percebia do borrão das capas do *Petite Illustration* : os repregos de flanela branca em tiras; o fundo com uma aguada em dois tons, a separar minúsculas montanhas, um pouco acima das canelas dos actores...”¹⁴⁷⁴. A crítica nada exigente, ou desconhecedora, não toma nota destes pormenores e fica, de facto, bastante satisfeita com todo o trabalho apresentado, como veremos adiante, achando até que José Pacheco e Leitão de Barros estavam a inaugurar “uma nova escola na scenografia portuguesa”¹⁴⁷⁵.

Knock – Victória da Medicina(1925)

A primeira peça a estreiar seria *Knock – Victória da Medicina* de Jules Romain, numa tradução da esposa de António Ferro, Fernanda de Castro¹⁴⁷⁶. Em ensaios desde 17 de Março de 1925, a *avant-premiere* ocorreu a 2 de Junho de 1925¹⁴⁷⁷. Pensado como um programa completo, o espectáculo foi antecedido por um discurso de António Ferro e terminou com uma dança do bailarino Florêncio, mais tarde conhecido como Francis e pelas suas ligações ao Verde Gaio¹⁴⁷⁸. “Na assistência o que há de melhor no meio intelectual” noticiava o *Diário de Notícias* referindo-se aos “críticos da Imprensa de Lisboa, autores dramáticos, comediantes, além de numerosos indivíduos da mais elevada categoria social”, que *OSéculo* especificava, “gente das letras, dos jornais, da alta política, vendo-se ali bastantes críticos, poetas, músicos, pintores”, acrescentava o *Diário da Tarde*¹⁴⁷⁹.

A peça, no geral, não surpreendeu nem desiludiu muito. Ficou aquém das expectativas geradas por António Ferro mas deixou alguma esperança. No que diz respeito a críticas, Paulo Brito Aranha, no *Diário de Notícias* considerou a actuação de Joaquim de Oliveira honesta, “brilhante mesmo”, n’*OSéculo* Avelino Almeida classificou “sem favor, de muito apreciável”, Nogueira de Brito n’*A Batalha* descreveu a peça como “moderna, e moderníssima no desempenho que lhe deram todos os interpretes”, Gustavo de Matos Sequeira no *Mundo* é mais comedido dizendo que o desempenho foi simplesmente “equilibrado e seguro”, no *Diário da Tarde* Julião Quintinha considera que a companhia “representa admiravelmente” e que as salas são “confortáveis, decoradas com bom gosto” e no *Novidades* A.de M. também considera o

¹⁴⁷⁴ Oliveira, Joaquim de, *O Teatro Novo*, Lisboa, Livraria Trindade, 1950, pp. 87-91.

¹⁴⁷⁵ *Diário de Lisboa*, n.º 1229, Lisboa, 10 de Abril de 1925.

¹⁴⁷⁶ «A Peça de Jules Romain “O Dr.Knock” e o que disse a imprensa» in *Diário de Lisboa*, n.º 1279, Lisboa, 12 de Junho de 1925.

¹⁴⁷⁷ Oliveira, Joaquim de, *O Teatro Novo*, Lisboa, Livraria Trindade, 1950, página 88.

¹⁴⁷⁸ Artur Portela, «A Peça “Knock” e o que representa a iniciativa do Teatro Novo» in *Diário de Lisboa*, n.º 1273, Lisboa, 5 de Junho de 1925.

¹⁴⁷⁹ Citados em Oliveira, Joaquim de, *O Teatro Novo*, Lisboa, Livraria Trindade, 1950, página 121.

desempenho “homogéneo”. Artur Portela, algo desapontado, afirma que “a representação teve interesse”, mas que a interpretação de Joaquim de Oliveira, “marcando demasiadamente certos esgares e gestos equívocos”, “não foi, como devia ser, um símbolo”. O actor Gil Ferreira, na sua opinião, “teve um último acto admirável de sobriedade” e os restantes “uma densidade de inteligência verdadeiramente notável na concepção das figuras”.

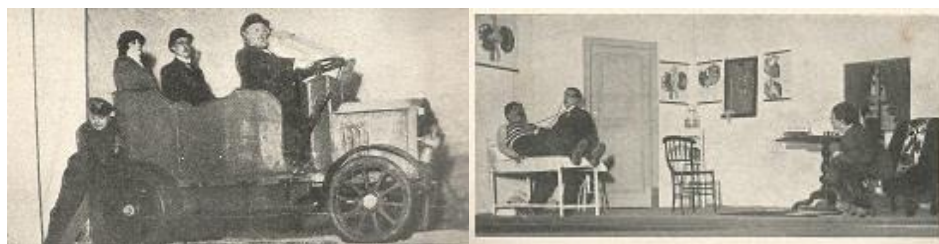


Fig. 6-7. Duas cenas de *Knock – Victória da Medicina* in Oliveira, Joaquim de, *O Teatro Novo*, Lisboa, Livraria Trindade, 1950.

No que diz respeito à cenografia, o mesmo crítico discordou com a rotunda do primeiro acto explicando que “os panos negros são aplicados somente quando o espírito da obra assim o exige”, mas que os cenários do 2º e 3º acto estiveram “bem temperados de luz e cor”¹⁴⁸⁰. Num artigo publicado na revista *ABC*, o escritor Ferreira de Castro afirma a necessidade de uma “Arte Nova”, uma “Arte Inédita” e acha que

o grande público necessita, para chancelar qualquer nova manifestação, de vê-la exemplificada – ao Teatro Novo competia esse papel. Desempenhou-o integralmente, agora, no seu primeiro espectáculo? Não. Exceptuo as decorações de José Pacheco, o pano de Mário Eloy, os bailados de Florêncio e a interpretação de Joaquim de Oliveira. Exceptuo também, adentro das proporções que lhe dava o palco, o cenário do 3º acto, feito por Leitão de Barros.¹⁴⁸¹

Este opta por não referir as deficiências excepto a de “se ter levado à scena o *Knock*. Ser-me-ia grato ver esta peça em qualquer outro palco – menos no do Teatro Novo”. “Eu não descreio tanto da minha geração, a ponto de duvidar que entre ela não houvesse alguém de escrever uma peça durante os meses que o Teatro Novo esteve a gerar-se”, escreve Ferreira de Castro, desiludido, nesse mesmo artigo, chegando à “conclusão paradoxal: - O Teatro Novo não é verdadeiramente novo...”¹⁴⁸²

Uma Verdade para Cada Um (1925)

¹⁴⁸⁰ Artur Portela, «A Peça “Knock” e o que representa a iniciativa do Teatro Novo» in *Diário de Lisboa*, n.º 1273, Lisboa, 5 de Junho de 1925.

¹⁴⁸¹ Ferreira de Castro, «O Teatro Novo» in *ABC*, n.º 256, Lisboa, 11 de Junho de 1925.

¹⁴⁸² Ferreira de Castro, «O Teatro Novo» in *ABC*, n.º 256, Lisboa, 11 de Junho de 1925.

A próxima peça seria, tal como anunciado dias depois, *Uma Verdade para Cada Um*. Um original do dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867-1936), numa tradução de Fernanda de Castro com Luz Veloso, Gil Ferreira, Carlos de Oliveira e Joaquim Miranda nos principais papéis¹⁴⁸³. Desta vez, no final do espectáculo, houve um recital de poesia com Margarida Lopes de Almeida. A *avant premiere* foi a 25 de Junho e a 27 de Junho é publicada a primeira crítica, também pouco entusiasta apesar de a considerar uma peça que marca “pela intenção e pela realização um largo passo” e de notar “a boa vontade dos artistas que nela tomaram parte”. Na opinião deste crítico, J. de O., “o ritmo da representação deveria de ser no entanto outro”, “as grandes dores interiores” “necessitam de esteriorizar-se, menos em vibração dramática, mais em profundidade de emoção” e «o comentário, a “raisonage” deve traduzir-se num sorriso de humorismo filosófico e não no cascalhar atroador duma gargalhada”. No que diz respeito à cenografia “a *mise-en-scène* pictoral, pouco auxiliada de efeitos luminosos que, sobre atenuarem certas deficiências, criariam melhor o ambiente, poderia fugir mais a um convencionalismo que António Ferro é o primeiro a inteligentemente condenar”¹⁴⁸⁴.

Fecham-se e Abrem-se Portas

A experiência do Teatro Novo parecia estar a falhar. E falha, efectivamente, logo de seguida. Como, aliás, alguns dos envolvidos logo desde o início queriam que falhasse¹⁴⁸⁵. E, por isso, o historiador de teatro Luiz F. Rebello afirmaria, anos mais tarde, que tudo não passou de umas “tímidas tentativas de teatro experimental”¹⁴⁸⁶. “Tímida tentativa”, é certo, mas dentro das possibilidades esta serviu para dar início a uma transformação do então actual panorama teatral, especialmente ao nível da *mise-en-scene* e à cooperação entre empresários teatrais e artistas plásticos, muitos deles ditos modernistas, caso de Maria Adelaide Lima Cruz, António Soares e Jorge Barradas. Além disso, o Teatro Novo, muito pela via de Leitão de Barros, trouxe uma série de novidades técnicas que interessa fixar. Foi o caso do panorama em movimento,

¹⁴⁸³ Fernanda de Castro, anos mais tarde, relataria a sua experiência com o Teatro Novo no seu livro de memórias. Ver Castro, Fernanda de, *Ao Fim de Memória – Memórias 1906-1939*, Lisboa, Verbo, 1988.

¹⁴⁸⁴ «A Peça de Pirandello “Uma Verdade para Cada Um” no Teatro Novo» in *Diário de Lisboa*, n.º 1292, Lisboa, 27 de Junho de 1925.

¹⁴⁸⁵ Joaquim Oliveira estava um pouco relutante ao início, «não gostava de aventuras e temias as responsabilidades para com o público, por essa época muito exigente e que não era para graças, tanto mais que estava desconfiado do escândalo da controvérsia. Lino Ferreira insistiu comigo, apelando para a nossa amizade, para a consideração que me dispensava, e pedia-me que tivesse em atenção o capital comprometido na tentativa. (...) Como recurso de renúncia ao convite, considerei pouco feliz a actuação num cinema. Então segredou-me a confidência máxima: “Aos tipos do cinema convém esta iniciativa para que ela caia pela base, para não chatearem o negócio das fitas. Para mim, Joaquim de Oliveira, são fantasias que me fazem perder uns cobres, mas como já lá vão muitos...É mais um!...”» Oliveira, Joaquim de, *O Teatro Novo*, Lisboa, Livraria Trindade, 1950, página 85.

¹⁴⁸⁶ Além do “Teatro Novo” de António Ferro o historiador refere o “Teatro Juvénia” de Araújo Pereira. Ver Rebello Luiz Francisco, *História do Teatro Português*, Lisboa, Publicações Europa-América, página 55.

“antiquado” mas novo em Portugal¹⁴⁸⁷; da “rotunda negra que neutralizava o fundo em proveito da concentração do espectáculo, da síntese do cenário e do efeito da iluminação sobre as figuras”; da eliminação da caixa de ponto através de um rebaixamento e um trabalho da iluminação, feito através de um sistema de lâmpadas ligadas a um teclado “o que permitia apagar, uma a uma, as lâmpadas da ribalta, como se a luz caminhasse ao lado do intérprete. Com pequenos aparelhos de projecção, realizaram-se efeitos de luz em cores, conforme as exigências da encenação”, de acordo com os estados de alma dos personagens¹⁴⁸⁸. Sublinhe-se ainda o carácter autodidacta de Leitão de Barros e as ideias megalómanas inspiradas no estrangeiro que muitas vezes só conhecia de fotografias de imprensa – de resto uma prática comum e forma de trabalhar que iria ser a sua até ao fim – e que teriam a partir daqui quase sempre o apoio incondicional do seu amigo António Ferro.

Foi também a primeira vez que houve alguma preocupação com os preços das entradas. Se por um lado a sala só comportava 300 espectadores o que obrigaria a que os preços fossem um pouco mais altos que o normal, por outro projectava-se que semanalmente houvesse “espectáculos a preços populares” de forma a mais gente ter a possibilidade de a eles assistir¹⁴⁸⁹. Esta ideia não teve tempo para ser posta em prática não tendo, no entanto, sido esquecida, meses depois, reclamava-se nas páginas da *ABC* a necessidade “de transformar numa arte acessível ao povo aquilo que hoje só a felizes portadores de cautelas da sorte grande é dado gosar de preço acessíveis a outras camadas”. Avançava-se, nessa mesma revista, com uma ideia nova, a de um “teatro que se aspira construir em Lisboa e que será desmontável, para poder levar a todos os bairros a arte que não pode ser privativa de ricos”¹⁴⁹⁰. Também não concretizada na altura, a ideia seria, de certa forma, precursora do Teatro do Povo, accionado por António Ferro a partir de 1936, embora com outros contornos, ideológicos.

¹⁴⁸⁷ Continua “que, além de ser antiquado, tornava-se impraticável pela chiadeira diabólica que fazia ao deslocar-se, o que daria motivo a reparos da crítica e a hilaridade do público. (...) Além do erro de querer movimentar o panorama, o que provocaria rugas no pano e uma chiadeira dos diabos, o Sr. Leitão de Barros teimava em não fazer mexer as árvores do primeiro plano, enquanto se desenrolava no fundo o panorama, para dar a ilusão do automóvel em que viajavam Parpalaid e o Dr. Knock” in Oliveira, Joaquim de, *O Teatro Novo*, Lisboa, Livraria Trindade, 1950, pp. 88-91.

¹⁴⁸⁸ Ver Oliveira, Joaquim de, *O Teatro Novo*, Lisboa, Livraria Trindade, 1950, pp. 88-91; 98; 102. O autor dá exemplos concretos remetendo para sequências e cenas: “De acordo com a ideia, José Pacheco e Almada Negreiros, para quem apelei, deram as pinceladas de cores vivas, de vários formatos geométricos no “automóvel”, iluminado suavemente pelos tubulares da ribalta, enquanto dois focos laterais compunham o resto do quadro. Seria a forma exótica, símil do que, há muito, lá fora se fazia; e o encarregado da propaganda do Teatro Novo declarou aos assistentes que assim se tinha feito em Leipzig... As paredes lisas e brancas de cal, do 2º acto, foram por mim adaptadas ao sentido geométrico da encenação, em linhas e ângulos por mim delineados. A plantação da cena, de obediência à estética teatral, pertencia-me como encenador, e eu nunca poderia concordar com o trabalho de empreitada concedido a Leitão de Barros. Vulgarizou a cena no clássico trapézio geométrico, parecendo ignorar que a forma geométrica da concepção de um encenador depende de alguma coisa mais do que do risco duma porta e uma janela... O cenário teve de ser projectado no espaço exíguo, era toda a minha preocupação, a fim de se ajustar ao ambiente e linhas preconcebidas”. Ver Oliveira, Joaquim de, *O Teatro Novo*, Lisboa, Livraria Trindade, 1950, pp. 88-91.

¹⁴⁸⁹ «O Teatro Novo não declara Guerra às cenas existentes e propõe-se representar peças de todos os géneros e épocas» in *Diário de Lisboa*, n.º 1186, Lisboa, 18 de Fevereiro de 1925.

¹⁴⁹⁰ «Um Teatro Moderno» in *ABC*, n.º 274, Lisboa, 15 de Outubro de 1925.



Fig. 8-9. Cena de *Os Náufragos* in *O Notícias Ilustrado*, n.º 37, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1929

Fig. 10. Cena de *Sete e Meio* in *O Notícias Ilustrado*, n.º 37, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1929.

Depois desta experiência, Leitão de Barros continua a trabalhar no meio teatral por mais alguns anos, sendo o responsável pela cenografia de *Os Náufragos* de Fernanda de Castro¹⁴⁹¹. De acordo com o historiador de cinema Jorge Leitão Ramos (n.1952), colabora ainda, em 1926, nas peças *Se Eu Quisesse* de Paul Geraldty que esteve em cena no Teatro Nacional Almeida Garret; *A Hora Imaculada* de Dario Niccodemi no Teatro Politeama; *Banca à Glória* de Alfred Savoir no Teatro Ginásio; *O Rosário* de Alexandre Charles Auguste e André Bisson no Teatro Ginásio; *O Homem e os Seus Fantasmas* de Lenormand no Teatro Nacional, cujos cenários foram descritos na revista ABC como “cubistas”¹⁴⁹². Em 1927 colabora em *O Perigo Amarelo* de António Fernandiz Lepina, em cena no Teatro Ginásio, na revista *Sete e Meio* que esteve no Teatro Apolo e é o responsável pela cenografia de *Inimigos* de Victoriano Braga e de *A Morgadinha de Valflor* de Pinheiro Chagas. Nesse mesmo ano, seria destacado na sua própria revista como um dos encenadores modernos. No entanto, como vimos anteriormente, com a redescoberta do cinema, por volta de 1927, decide abandonar os palcos, regressando só daí a quase vinte cinco anos, com uma colaboração na peça *É de Gritos* (1950) e assinando os argumentos e encenação de *Prémio Nobel* (1954) e *Avô Lisboa* (1955)¹⁴⁹³.

¹⁴⁹¹ A peça *Os Náufragos* surge de um concurso aberto para o Teatro Nacional em que Fernanda de Castro, impulsionada por Teresa Leitão de Barros, participa e vence o primeiro lugar. Citando-a “E um belo dia a minha peça entrou em ensaios com alguns dos nossos melhores artistas de teatro: José Ricardo, Joaquim Costa, Rafael Marques, Palmira Torres e, sobretudo, Ilda Stichini! O cenário, magnífico, era do José e nunca percebi e ainda hoje não percebo como é que ele conseguiu transformar numa praia, num vasto areal, o palco do Nacional, que não é enorme.” In Castro, Fernanda de, *Ao Fim de Memória – Memórias 1906-1939*, Lisboa, Verbo, página 144; No mesmo livro volta ao assunto. Citamos: “No palco (...) havia agora uma praia, um areal, com um barco e um velho pescador a fumar cachimbo e, sentadas no chão, três mulheres que consertavam redes. Ao fundo havia agora uma rua de aldeia de pescadores, à antiga, com casinhas caiadas e com barras ocre ou azuis, e pequenas chaminés rendilhadas.” in Castro, Fernanda de, *Ao Fim de Memória – Memórias 1906-1939*, Lisboa, Verbo, página 230.

¹⁴⁹² Entrada “Leitão de Barros” in Ramos, Jorge Leitão, *Dicionário do Cinema Português (1895-1961)*, Lisboa, Editorial Caminho, 2012, páginas 44 e 45.

¹⁴⁹³ *Prémio Nobel*, peça em três actos escrita por Leitão de Barros em conjunto com Fernando Santos (1892-1966) e Almeida Amaral (1901-1964). Esta estreia a 8 de Maio de 1954 e teve como principais interpretes Raul de Carvalho, Manuel Correia, Rogério Paulo e a participação de, entre outros, Erico Braga e Amélia Rey Colaço. A peça é posteriormente publicada. Ver Barros, Leitão de; Santos, Fernando; Amaral, Almeida, *Prémio Nobel*, Lisboa, 1955 (editora não identificada). *Avô Lisboa*, peça de Leitão de Barros, estreia a 6 de Fevereiro de 1956 no Teatro D. Maria II, com Amélia Rey Colaço, Palmira Bastos, Hortense Luz, Luz Veloso, Raquel Valdez, Laura Fernandes, Vasco Santana, Erico Braga, Pedro Lemos, Henrique Santana e António Cardoso como actores. A peça é posteriormente publicada. Ver Barros, Leitão de, *Avô Lisboa*, Lisboa, Editorial O Século, 1956.

3.2. Teatro para Ricos e Pobres

Introduzir novos costumes, aclimatar os de países da mesma raça, quando possuem um nobre objectivo, como acontece com aqueles que, em festas idênticas às que se celebram agora, têm a sua expressão, é tarefa a que dispensaremos sempre o nosso auxílio, pois entendemos que, procedendo assim, apenas contribuímos para o bem e para o progresso da colectividade.

O Século, 27 de Outubro de 1925¹⁴⁹⁴

O Teatro Novo abriria ainda outras portas. Logo a seguir a essa experiência, Leitão de Barros é convidado para ingressar uma equipa da Câmara Municipal de Lisboa e do *Diário de Lisboa* para auxiliar na construção da *mise-en-scene* de um mercado seiscentista. Seria esta a sua primeira colaboração com um organismo oficial, com quem, de resto, iria trabalhar inúmeras vezes nas décadas seguintes. Seria também a sua primeira intervenção no espaço público. Em conjunto com António Ferro, e de acordo com as palavras deste, em breve, transformariam a rua no palco do “teatro dos pobres”.

3.2.1. A Festa dos Mercados(1925)

A “cidade é os seus mercados”, lia-se na primeira página do *Diário de Lisboa* em Agosto de 1925, “não há nada tão característico, tão inconfundível numa cidade como os seus mercados. E nada tão alegre, tão vistoso, tão salutar, tão sugestivo e risonho como os seus mercados de fruta, de hortaliças, de peixe, de criação, de carnes frescas – e de flores”. Para o autor da coluna, os mercados “são, em todo o mundo, qualquer coisa de limpo, arejado, vistoso, decorativo – espécie de museu de frutas e flores, de produtos de horta e de exemplares de aviário” e “a este respeito Lisboa está atrasada, muito atrasada”¹⁴⁹⁵. Constatação talvez até óbvia, mas mais do que uma crónica ou crítica esta coluna servia um propósito específico, o de anunciar uma nova iniciativa daquele periódico, *A Festa dos Mercados*.

Ideia inédita até então, fruto de “um pensamento desinteressado e amável” com o intuito de “ajudar a propaganda da alegria entre nós”¹⁴⁹⁶, pensada como uma festa,

¹⁴⁹⁴ «Festas Populares» in *O Século*, Lisboa, 27 de Outubro de 1925.

¹⁴⁹⁵ *Diário de Lisboa*, n.º 1342, Lisboa, 25 de Agosto de 1925.

¹⁴⁹⁶ *Diário de Lisboa*, n.º 1394, Lisboa, 24 de Outubro de 1925.

queria o *Diário de Lisboa* chamar a atenção para os mercados lisboetas, para os seus “hábitos antigos e costumes teimosamente conservados”, para a sua “etnografia e folklore”¹⁴⁹⁷ e, se possível, incentivar a sua renovação uma vez que estes, doze conforme se contabilizou na altura, eram “improvisados e, assim, eternamente provisórios, ou são já insuficientes”¹⁴⁹⁸.

Um panorama que não era alheio ao Vereador do Pelouro dos Mercados, Fernão Pires, que, em entrevista ao *Diário de Lisboa*, reconhecia que de facto era “preciso renová-los, dar-lhes higiene e alegria maiores” e em nome da Câmara Municipal de Lisboa, que até então nada tinha feito em relação ao assunto decide, anunciar a colaboração na organização das festas¹⁴⁹⁹. Estabelecendo uma parceria, sempre afirmada como desinteressada e apolítica, com o referido periódico, formou-se imediatamente a Grande Comissão Central Organizadora, constituída por Costa Santos, presidente da Câmara Municipal, com vice-presidência de Columbano Bordalo Pinheiro e dr. José Leite de Vasconcelos e com António Martins como administrador ou Fiscal Chefe¹⁵⁰⁰. Esta comissão seria subdividida em Comissão Executiva e Comissão de Estética e Concursos¹⁵⁰¹. Além disso, cada um dos doze mercados teria uma comissão eleita por si que estaria envolvido na organização¹⁵⁰².

Por volta de Outubro definiu-se melhor os objectivos e o programa que, de acordo com o publicado n’*O Século*, teve o seguinte alinhamento:

Sexta-feira, 23 – Cortejo anunciador das festas, composto de 70 carros de horticultores, fornecedores dos mercados, precedidos da banda do Corpo de Bombeiros e organizado sob a direcção do sr.dr. Joaquim Pratas, director da Escola Agrícola de Paiã.

¹⁴⁹⁷*Diário de Lisboa*, n.º 1346, Lisboa, 28 de Agosto de 1925.

¹⁴⁹⁸ «Depois do 5 de Outubro Lisboa terá uma “rainha”» in *O Século*, Lisboa, 2 de Outubro de 1925. Além dessa chamada de atenção para a renovação dos mercados estas Festas teriam um carácter de beneficência, com os lucros a reverter para instituições de caridade social ligadas à C.M.L. de acordo com *Diário de Lisboa*, n.º 1398, Lisboa, 28 de Outubro de 1925. Sensibilizados por esse carácter de beneficência particulares fizeram também doações. A título de exemplo Joaquim Duarte ofereceu “generosamente os belos produtos da sua fábrica, que foram feitos expressamente sobre modelos antigos, para serem vendidos a favor da beneficência, que como se sabe é a que se destinam os fundos obtidos pelas festas dos mercados”. Ver «Vão exceder todas as expectativas as grandes festas dos mercados» in *Diário de Lisboa*, n.º 1393, Lisboa, 23 de Outubro de 1925. Ver ainda «Festas dos Mercados» in *O Século*, Lisboa, 17 de Outubro de 1925. Sobre os mercados de Lisboa, de acordo com o *Diário de Lisboa* havia então doze: Praça da Figueira, 24 de Julho, Santos, Belém, 31 de Janeiro, Graça, Campolide, Rato, Xabregas, Prazeres, Santa Clara e Terreiro do Trigo. Ver *Diário de Lisboa*, n.º 1342, Lisboa, 25 de Agosto de 1925. Sobre os mercados de Lisboa ver ainda *Diário de Lisboa*, n.º 1344, Lisboa, 27 de Agosto de 1925; n.º 1354, Lisboa, 7 de Setembro de 1925.

¹⁴⁹⁹*Diário de Lisboa*, n.º 1343, Lisboa, 26 de Agosto de 1925.

¹⁵⁰⁰*Diário de Lisboa*, n.º 1394, Lisboa, 24 de Outubro de 1925. Este número é publicada a constituição da comissão organizadora.

¹⁵⁰¹ Nestas trabalhariam os vereadores srs. Fernão Pires; dr. Tomás de Melo Breyner, conde de Mafra; Alexandre Ferreira, dr. Caetano Beirão da Veiga, dr. Alfredo Guisado, engenheiro Raul Caldeira, o representante do sr. Governador civil, sr. Albino Abranches, além de “directores de jornais e jornalistas, escritores, artistas de nome e de boa vontade, representantes da Junta Geral do Distrito, das Juntas de Freguesia, das Associações Comerciais e da Associação dos Mercados” de acordo com «Depois do 5 de Outubro Lisboa terá uma “Rainha”» in *O Século*, Lisboa, 2 de Outubro de 1925. Este mesmo artigo especifica os membros de cada comissão e a lista de concorrentes a rainha. Sobre a constituição das comissões ver ainda *Diário de Lisboa*, n.º 1346, Lisboa, 28 de Agosto de 1925.

¹⁵⁰² Ver *Diário de Lisboa*, n.º 1349, Lisboa, 1 de Setembro de 1925. Este artigo refere quinze mercados e não doze como o anterior.

Sábado, 24 – Exposição de lugares de frutos e flores, em todos os mercados; ornamentação de lugares; concurso das vendedeiras mais bem vestidas; mercado do século XVII, com exposição de frutos e flores, olarias, cerâmicas e antiquaria; adjudicação de prémios; festas nocturnas nos mercados da Praça da Figueira, Matadouro, Belém e Alcântara.

Domingo, 25 – Eleição da Rainha na Câmara Municipal, leitura na varanda da Câmara do auto, redigido pelo júri de artistas e escritores; solenidade para saudação da Rainha; distribuição de prémios; cortejo do salão nobre, pela escadaria, até ao átrio da Câmara, cortejo ao Campo Pequeno, com um invulgar brilhantismo e bizarria; grande tourada à antiga portuguesa, no Campo Pequeno, com grande interesse tauromáquico; descantes e festas nocturnas (na Praça da Figueira, Matadouro, Belém e Alcântara); iluminações nos mercados, músicas nos passeios.¹⁵⁰³

O Mercado Seiscentista

Entre todas estas iniciativas o maior investimento correspondeu ao Mercado Seiscentista. Ideia de Gustavo de Matos Sequeira, pensada como uma “aliança” entre “a arte, o comércio, a indústria, o jornalismo” e “entidades oficiais”¹⁵⁰⁴, para erguer esse Mercado trabalharam o pintor Alberto de Sousa (1880-1961)¹⁵⁰⁵, os “empresários teatrais” Leopoldo O’Denell, Luís Galhardo, Luís Pereira, Ricardo Covões e Ricardo Jorge e teriam a cooperação do actor Chaby Pinheiro¹⁵⁰⁶. Num estado mais avançado do projecto convidam Leitão de Barros para ser o responsável pela cenografia e adereços, para “dirigir e orientar o plano de levantamento dessa praça” – o Mercado Seiscentista – pois seria ele uma “garantia de brilhantismo para aquela reconstituição histórica”¹⁵⁰⁷.

Inicialmente projectado para o Rossio, dada a impossibilidade de finalizar o novo pavimento a tempo devido a problemas com canalizações de gás, a reconstituição do mercado foi imediatamente transposta para o Largo de São Domingos¹⁵⁰⁸. Mesmo que tenha sido escolhido por razões logísticas, esta decisão foi prontamente justificada com o argumento histórico de que este novo local era igualmente “cheio de tradições citadinas”¹⁵⁰⁹. De acordo com um estudo citado, publicado na revista *Lisboa Ilustrada*, às terças a Feira do Rossio estendia-se ao longo da baixa e “viam-se os grupos de vendedores e alquiladores que também tinham ali, no sítio onde é hoje o Largo de S.

¹⁵⁰³ «Festas dos Mercados» in *O Século*, Lisboa, 16 de Outubro de 1925. Além disso “no domingo, pelas onze da manhã, o acrobata sr. massa Vaz escalará o monumento de D. Pedro V sem auxilio humano e valendo-se apenas de uma corda americana”¹⁵⁰³, de acordo com «Lisboa vai ter ainda este mês a sua rainha dos Mercados» in *Diário de Lisboa*, n.º 1378, Lisboa, 6 de Outubro de 1925.

¹⁵⁰⁴ «Festas Populares» in *O Século*, Lisboa, 27 de Outubro de 1925, página 1.

¹⁵⁰⁵ *Diário de Lisboa*, n.º 1347, Lisboa, 29 de Agosto de 1925.

¹⁵⁰⁶ *Diário de Lisboa*, n.º 1353, Lisboa, 5 de Setembro de 1925.

¹⁵⁰⁷ «A Festa dos Mercados» in *Diário de Lisboa*, n.º 1381, Lisboa, 9 de Outubro de 1925.

¹⁵⁰⁸ Este não inaugura devido a ruptura nas canalizações de gás de acordo com o *Diário de Lisboa*, n.º 1357, Lisboa, 10 Setembro de 1925.

¹⁵⁰⁹ «O Largo de S. Domingos vae reviver numa reconstituição citadina do século XVII» in *Diário de Lisboa*, n.º 1357, Lisboa, 10 de Setembro de 1925.

Domingos, seu poiso habitual”¹⁵¹⁰. Além disso, graças a essa alteração, ter-se-ia “como fundo o templo de S. Domingos, cuja porta se abrirá para uma melhor compostura do ambiente”¹⁵¹¹. Essa igreja, como se fez questão de explicar, “embora posterior ao século XVII tem os seus foros de tradição”¹⁵¹². A falta de rigor histórico, prática comum de Leitão de Barros como já vimos anteriormente, era justificada em prol da construção de uma imagem mais evocativa e se possível mítica.

Em termos concretos, o interior do mercado seria reconstituído com o máximo de verosimilhança possível com o dessa época enunciada mesmo não havendo um modelo onde se basearem. Para esse fim ergueram-se reproduções de barracas desenhadas por Leitão de Barros e com a orientação técnica do mestre de carpintaria Henrique Martins¹⁵¹³. Foi este quem dirigiu a obra, com o apoio de Vieira da Silva e Henrique Nery¹⁵¹⁴, ambos funcionários municipais, dos vereadores D. Tomás de Melo Breyner (1866-1933) e Alfredo Guisado (1891-1975) e do “artista e arquitecto municipal sr. José António Piloto”¹⁵¹⁵. A Câmara Municipal forneceu alguma da mão-de-obra e o Banco de Portugal financiou parte do material e especialistas, sendo que os restantes meios necessários resultaram da amabilidade e voluntarismo de gente de várias áreas profissionais, sobretudo do teatro, que facilitaram os elementos decorativos e adereços essenciais, figurando, inclusivamente, nas encenações¹⁵¹⁶. Ao todo colaborariam directamente, nesta obra, cerca de duzentas pessoas “de todas as classes e categorias”¹⁵¹⁷.

¹⁵¹⁰ «O Rocio antigo e o mercado setecentista do largo de S. Domingos» in *Diário de Lisboa*, n.º 1362, Lisboa, 16 de Setembro de 1925.

¹⁵¹¹ Gustavo de Matos Sequeira, «A Reconstituição do Mercado Seiscentista oferece às festas um grande interesse de arte» in *Diário de Lisboa*, n.º 1385, Lisboa, 15 de Outubro de 1925.

¹⁵¹² «O Mercado do Século XVII reconstituído em S. Domingos» in *Diário de Lisboa*, n.º 1394, Lisboa, 24 de Outubro de 1925.

¹⁵¹³ «Foram adiadas as Festas dos Mercados» in *Diário de Lisboa*, n.º 1382, Lisboa, 10 de Outubro de 1925, página 5.

¹⁵¹⁴ «O que era o mercado popular no século XVII e que vai ser evocado» in *Diário de Lisboa*, n.º 1359, Lisboa, 12 de Setembro de 1925.

¹⁵¹⁵ Sobre as equipas responsáveis ver «O que era o mercado popular no século XVII e que vai ser evocado» in *Diário de Lisboa*, n.º 1359, Lisboa, 12 de Setembro de 1925; «Depois do 5 de Outubro Lisboa terá uma “rainha”» in *O Século*, Lisboa, 2 de Outubro de 1925; «Foram adiadas as Festas dos Mercados» in *Diário de Lisboa*, n.º 1382, Lisboa, 10 de Outubro de 1925. Sobre o financiamento ver *Diário de Lisboa*, n.º 1385, Lisboa, 15 de Outubro de 1925; n.º 1392, Lisboa, 22 de Outubro de 1925.

¹⁵¹⁶ Sobre as equipas responsáveis ver *Diário de Lisboa*, n.º 1359, Lisboa, 12 de Setembro de 1925; *O Século*, Lisboa, 2 de Outubro de 1925; *Diário de Lisboa*, n.º 1382, Lisboa, 10 de Outubro de 1925. Sobre o financiamento ver *Diário de Lisboa*, n.º 1385, Lisboa, 15 de Outubro de 1925; n.º 1392, Lisboa, 22 de Outubro de 1925. Auxiliaram com material Santos Tavares (comissário do governo junto do teatro Nacional); Luís Pinto (gerente do Nacional); Henrique Santana (director artístico Eden), Ricardina Maia e Cesária Henriques (actrizes); Castelo Branco, Victor Manuel e Amarantes (cede adereços). Ver «No sábado abre para o público o mercado seiscentista» in *Diário de Lisboa*, n.º 1390, Lisboa, 20 de Outubro de 1925, página 5; «As Honras que se prestam à Rainha dos Mercados» in *Diário de Lisboa*, n.º 1385, Lisboa, 14 de Outubro de 1925. Acrescente-se ainda que segundo o jornal *O Século*, “A comissão continua a receber valiosíssimas prendas, vinda das mais diversas origens: objectos de arte, peças de ourivesaria, coisas de utilidade, etc. Um amontoado de preciosidades e valores que se destina a auxiliar uma das mais simpáticas iniciativas que nos últimos tempos se tem tomado entre nós.” «Festas dos Mercados» in *O Século*, Lisboa, 22 de Outubro de 1925. O coche foi cedido pela casa A.C. Magno & Cª Irmão de acordo com o *Diário de Lisboa*, n.º 1388, Lisboa, 17 de Outubro de 1925. Ver ainda «O Mercado do Século XVII reconstituído em S. Domingos» in *Diário de Lisboa*, n.º 1394, Lisboa, 24 de Outubro de 1925.

¹⁵¹⁷ «As Honras que se prestam à Rainha dos Mercados» in *Diário de Lisboa*, n.º 1385, Lisboa, 14 de Outubro de 1925.



Fig. 11-13. O interior do Mercado Seiscentista in *ABC*, n.º 276, Lisboa, 29 de Outubro de 1925.

Fig. 14. Visão geral do Mercado Seiscentistas in *O Século*, Lisboa, 25 de Outubro de 1925.

Apesar da chuva nos dias anteriores, o mercado conseguiu inaugurar a 24 de Outubro. A festividade teve início durante a tarde no Chiado, sem a “solenidade anunciada” mas onde, apesar de tudo, assistiu-se à descida do coche do marquês de Valada até ao Rossio e, posteriormente, até ao Mercado Seiscentista, onde as actrizes Ricardina Maia e Cesária Henriques, vestidas com trajes do século XVII, compraram fruta¹⁵¹⁸. Dentro deste mercado estavam as já referidas barracas e telheiros com produtos adequados ao contexto e vendedoras trajadas à época e à responsabilidade de várias lojas lisboetas¹⁵¹⁹. Mais precisamente, o *Salão de Antiguidades* a vender objectos de latão e estanho, o *antiquário Álvaro Teixeira* com tecidos de época, a *Arte e Menage* com linhos e cestos, a *Fábrica Cerâmica Constância* e a *Fábrica Campolide* com faianças e azulejos, a *Antiga Olaria do Mestre Miguel* com peças de barro – feitas a partir de desenhos de Leitão de Barros “a imitar o antigo” – e a *Frutaria Costa* com frutas e doces¹⁵²⁰. A *Escola de Paiã*, a *Escola Agrícola de Alcobaça* e os vendedores dos diversos mercados municipais participaram com barracas de flores e encarnando “vendedores ambulantes, de bolos, de mexilhão, de camarões, de alfazema, alecrim e mangerona e ferro-velho”¹⁵²¹.

Por todo o lado “viam-se vendilhões e colarejas, trajando à maneira antiga, como o povo trajava há mais de duzentos anos”¹⁵²², como se descreveu n’*O Século*, e ouviam-se sinos e pregões cantados, “um estrugido de vozes galopando pelo passado fora em

¹⁵¹⁸ Um jornal da manhã anunciou a festividade para a noite quando era suposto ocorrer às 15 horas. Por essa razão, “nem os edis visitaram o Mercado, onde lhes devia ser lida uma mensagem de saudação, nem o Almotacé exerceu as complexas funções do cargo. Só as “sécias” não faltaram ao prometido” de acordo com *O Século*, Lisboa, 25 de Outubro de 1925. Ver ainda *O Século*, Lisboa, 21 de Outubro de 1925; *O Século*, Lisboa, 25 de Outubro de 1925.

¹⁵¹⁹ Estes foram executados pelo “professor de indumentária e *costumier*” sr. Castelo Branco a partir dos figurinos compilados por Alberto de Sousa em *O traje popular nos séculos XVI, XVII e XVIII*. De acordo com «Depois do 5 de Outubro Lisboa terá uma “rainha”» in *O Século*, Lisboa, 2 de Outubro de 1925.

¹⁵²⁰ Participaram as fábricas dos srs. Betestini e Viriato Silva, e da de Campolide, do sr. José Bedoain de acordo com «Depois do 5 de Outubro Lisboa terá uma “rainha”» in *O Século*, Lisboa, 2 de Outubro de 1925. Além destes participaram ainda os antiquários srs. Luís Nobre, Cristiano Vicente e Manuel dos Santos, a Casa das Ilhas e fez-se uso das equipagens históricas de Ernesto Magno, J.H. de Abreu, Alfaia & Cª e da casa de Barros Queiroz, de acordo com «As Honras que se prestam à Rainha dos Mercados» in *Diário de Lisboa*, n.º 1385, Lisboa, 14 de Outubro de 1925. Ver ainda «As raparigas mais lindas são naturais de Estarreja mas uma das favoritas é de Lisboa...» in *Diário de Lisboa*, n.º 1360, Lisboa, 14 de Setembro de 1925; «A Festa dos Mercados» in *Diário de Lisboa*, n.º 1381, Lisboa, 9 de Outubro de 1925.

¹⁵²¹ «A Festa dos Mercados» in *Diário de Lisboa*, n.º 1381, Lisboa, 9 de Outubro de 1925. Ver ainda «Festas dos Mercados» in *O Século*, Lisboa, 22 de Outubro de 1925.

¹⁵²² *O Século*, Lisboa, 25 de Outubro de 1925.

busca de cor local”¹⁵²³. “Como fiscal das posturas da Câmara, como olheiro dos preços da mercancia, estará um almotacé vigiando os feirantes com dois alcaides das execuções. Ele fará o pregão que há de regular o mercado, e gritará ao povo de hoje a maravilha das taxas antigas que não-de valer de muros a dentro”, descrevia Gustavo de Matos Sequeira no *Diário de Lisboa*¹⁵²⁴. Estes foram interpretados por Santos Carvalho, José dos Santos e Luís Costa, actores da Companhia de Teatro Maria Vitória¹⁵²⁵. Para dar “uma nota de maior pitoresco”, abriu-se a porta da igreja que “ostenta um reposteiro rico e de grande valor antigo”¹⁵²⁶. Em frente desta colocou-se um grupo de mendigos do século XVII, “um de velho tricorne e ambos de capas esburacas, estendendo a mão à caridade”¹⁵²⁷ assim como “vendedores de cor”¹⁵²⁸ e “um cego vendedor de folhetos de cordel” para dar “ao mercado a nota típica”¹⁵²⁹. Por todo o mercado queimava-se alecrim e alfavaca, como era costume, e a iluminação interior foi feita com candeias e lampiões a sebo e a azeite. Lia-se n’*O Século*:

Há de tudo no Mercado Antigo: flores da estação e peças de caça; doces apetitosos, que vendeiras tentadoras oferecem e frutos magníficos, que cachopinhas da Escola Agrícola de Alcobaça apresentam em lindas alcofas; barros moldados ao gosto de antanho, e peças de cerâmica, imitando as antigas, até no estalado do vidro. Há um lugar de adelo, com a sua arca encoirada e uma armadura completa, espadas pretas e bacinetes polidos, ferros forjados de arcazes e curiosos painéis antigos. Há um lugar de venda de peixe, com a mais linda varina do mercado e uma barraca, onde as chitas, os panos e as estopas bordadas tentam as pessoas de gosto. A um canto, os burros saloios, com seus alforjes; no outro uma assadeira de castanhas, sempre rodeada de freguesia. E até um velho prestimano e borrachão apregoa às turbas as belezas da sua pacotilha.¹⁵³⁰

Toda esta detalhada, “caprichosa e exacta *mise-en-scene*”¹⁵³¹ foi da autoria de Leitão de Barros que mereceu uma página do *Diário de Lisboa* que lhe foi inteiramente dedicada visto ter sido “das coisas mais lindas, mais sugestivas, mais artísticas e mais

¹⁵²³ Gustavo de Matos Sequeira, «A Reconstituição do Mercado Seiscentista oferece às festas um grande interesse de arte» in *Diário de Lisboa*, n.º 1385, Lisboa, 15 de Outubro de 1925.

¹⁵²⁴ Gustavo de Matos Sequeira, «A Reconstituição do Mercado Seiscentista oferece às festas um grande interesse de arte» in *Diário de Lisboa*, n.º 1385, Lisboa, 15 de Outubro de 1925.

¹⁵²⁵ «Festas dos Mercados» in *O Século*, Lisboa, 23 de Outubro de 1925.

¹⁵²⁶ «Foram adiadas as Festas dos Mercados» in *Diário de Lisboa*, n.º 1382, Lisboa, 10 de Outubro de 1925.

¹⁵²⁷ *O Século*, Lisboa, 25 de Outubro de 1925.

¹⁵²⁸ «A Festa dos Mercados» in *Diário de Lisboa*, n.º 1381, Lisboa, 9 de Outubro de 1925.

¹⁵²⁹ «O Mercado do Século XVII reconstituído em S. Domingos» in *Diário de Lisboa*, n.º 1394, Lisboa, 24 de Outubro de 1925.

¹⁵³⁰ *O Século*, Lisboa, 25 de Outubro de 1925.

¹⁵³¹ *Diário de Lisboa*, n.º 1389, Lisboa, 19 de Outubro de 1925.

espirituais que se tem feito em Portugal em festas da corte ou do povo, do antigo e novo tempo”¹⁵³².

Através das Histórias

Este mercado, a primeira das grande reconstituições de Leitão de Barros, levanta aquele que viria a ser um dos problemas centrais e constantes das suas obras, já abordado quando nos centramos nos filmes históricos, e que concerne a veracidade e rigor das reconstituições e a forma como são recebidas pelo espectador. Se, por um lado, continuamente se apelava à História, ao valor e significado que esta evocação poderia ter como forma de dar a conhecer e de educar o espectador, por outro, nunca houve um esforço para esta tivesse rigor científico.

Embora se tenha recorrido a estudiosos, olissipógrafos e outros entendidos, desde início do projecto que Gustavo de Matos Sequeira deixou claro que o “mercado do século XVII será tão somente e será muito, uma sugestão de um mercado antigo. Nem século XVI, nem século XVII nem século XVIII mas um pouco de todos eles, focado na indumentária e na sumptuária do seiscentismo”¹⁵³³. O termo “seiscentista” era, na verdade, como constata um jornalista d’*O Século*, uma “simplificação expressiva”, uma “facilidade de designação”¹⁵³⁴. O século XVII tinha sido escolhido por ser remoto mas vagamente reconhecível, lembrado através de alguns quadros e desenhos passíveis de ser reproduzidos. Além disso, segundo o mesmo jornalista não identificado, não havia necessidade de rigor “dado que o povo é muito conservador na sua indumentária, dificilmente se poderá precisar se tal vestuário usado no século XVI já não o era, por exemplo, no princípio do século XVII”. Queria-se apenas, como se percebe, a construção de um conjunto o “mais harmonioso possível” e que desse uma “impressão nítida, real”. O pitoresco, que se reclamava como tradição, como se pôde ler no *Diário de Lisboa*, complementaria o quadro¹⁵³⁵. Estava assim, aí, erguido o primeiro ensaio cenográfico interactivo e formativo, graças a essa nova técnica e conceito – a montagem de vários elementos visuais distintos de forma a criar um todo credível e funcional – que, de resto, iria prevalecer durante as décadas seguintes em todas as comemorações do regime, até porque, como se verá, os responsáveis serão os mesmos.

¹⁵³² «O Mercado do Século XVII reconstituído em S. Domingos» in *Diário de Lisboa*, n.º 1394, Lisboa, 24 de Outubro de 1925.

¹⁵³³ Gustavo de Matos Sequeira, «A Reconstituição do Mercado Seiscentista oferece às festas um grande interesse de arte» in *Diário de Lisboa*, n.º 1385, Lisboa, 15 de Outubro de 1925.

¹⁵³⁴ *O Século*, Lisboa, 25 de Outubro de 1925.

¹⁵³⁵ «A Tradição» in *Diário de Lisboa*, n.º 1394, Lisboa, 24 de Outubro de 1925.

A recepção foi unânime. “Tudo é típico, interessante, nesta bela reconstituição”, escrevia *O Século* acrescentando, no entanto, “tudo, menos os polícias, que obrigam o público a dar voltas complicadas, numa preocupação de descongestionar o recinto, que a afluência de povo à hora em que lá estivemos não justificava. Também os preços de venda não são muito característicos, porque são século XX puro, preços de depois da Guerra”¹⁵³⁶.

Depois das Festas

Nesse Portugal de 1925, país “vítima da mais estéril e lamentável política partidária”¹⁵³⁷, como então se descrevia no *Diário de Lisboa*, estas festividades decorreram num “regozijo não-político” e, como vimos, foram recebidas pelo povo com entusiasmo¹⁵³⁸. No dia seguinte, dia 26, noticiava-se a afluência - 3.500 pessoas em quatro horas fazendo com que os bilhetes da parte da noite se esgotassem¹⁵³⁹ - assim o êxito e o lucro: para uma despesa de 24.842\$75, com a entrada a 2 escudos, a receita foi de 27.770\$98¹⁵⁴⁰. “É o povo quem a faz, é para o povo que ela se destina”, sintetizava o organizador Gustavo de Matos Sequeira, face ao sucesso e cumprir dos objectivos iniciais a que se propusera¹⁵⁴¹. Face ao “atraso de civilização que todos lastimamos”¹⁵⁴² estas Festas do Mercado serviram para “conduzir a nossa terra ao nível europeu de que está tão afastada”¹⁵⁴³, ao mesmo tempo que se “lavava” a cidade “do pecado da tristeza e da política”¹⁵⁴⁴. Além disso, a um nível mais profundo, face ao “negrume da nossa vida quotidiana, cortado de incertezas e de sobressaltos” conseguiu-se passar o “valor espiritual de solenidades” ao espectador, sobretudo graças às evocações históricas¹⁵⁴⁵. Como os próprios organizadores fizeram questão de sublinhar, estas serviam para “recrear e educar o espírito”¹⁵⁴⁶ e toda “a gente, mesmo a mais humilde, compreendeu o verdadeiro significado da Festa dos Mercados”, escrevia o *Diário de Lisboa*, e “não

¹⁵³⁶ *O Século*, Lisboa, 25 de Outubro de 1925.

¹⁵³⁷ «A Imprensa de Lisboa e as referências às grandes Festas dos Mercados» in *Diário de Lisboa*, n.º 1398, Lisboa, 28 de Outubro de 1925.

¹⁵³⁸ Jornal do Comércio citado em «A Imprensa de Lisboa e as referências às grandes Festas dos Mercados» in *Diário de Lisboa*, n.º 1398, Lisboa, 28 de Outubro de 1925.

¹⁵³⁹ *O Século*, Lisboa, 26 de Outubro de 1925.

¹⁵⁴⁰ De acordo com «A Festa dos Mercados – Balanço geral da Receita e Despesas» in *Diário de Lisboa*, n.º 1414, Lisboa, 14 de Novembro de 1925. Este mesmo artigo refere como foi distribuído o lucro.

¹⁵⁴¹ *Diário de Lisboa*, n.º 1395, Lisboa, 25 de Outubro de 1925.

¹⁵⁴² «A Imprensa de Lisboa e as referências às grandes Festas dos Mercados» in *Diário de Lisboa*, n.º 1398, Lisboa, 28 de Outubro de 1925.

¹⁵⁴³ «Festas Populares» in *O Século*, Lisboa, 27 de Outubro de 1925.

¹⁵⁴⁴ *Diário de Lisboa*, n.º 1397, Lisboa, 27 de Outubro de 1925.

¹⁵⁴⁵ «Festas Populares» in *O Século*, Lisboa, 27 de Outubro de 1925.

¹⁵⁴⁶ «O Mercado do Século XVII reconstituído em S. Domingos» in *Diário de Lisboa*, n.º 1394, Lisboa, 24 de Outubro de 1925.

pediram a tal respeito explicações a ninguém – o instinto lhes disse do que se tratava”¹⁵⁴⁷.

Fora do Mercado, as Festas continuavam. Concursos, cortejo de “carros alegóricos de fazendeiros e vendedores, vindos dos arredores”¹⁵⁴⁸, festejos nocturnos e diurnos, a revista *Terras de Portugal* e uma corrida à *antiga*, foram alguns dos eventos que se seguiram, sendo a eleição da Rainha dos Mercados um dos pontos altos juntamente com o cortejo “sugestivo, nobre, bizarro, cheio de carácter português e de elevação”, em que a coroada percorreu Lisboa, dos Paços do Conselho ao Campo Pequeno, perante cinquenta mil pessoas¹⁵⁴⁹.

As festas terminam oficialmente a 26 de Outubro, embora no dia seguinte, num Avenida Parque “vistosamente ornamentado” e ao som de *jazz-bands*, se tenha realizado um “festival em honra das rainhas dos mercados” com um programa da qual constou “uma récita no teatro Maria Vitória e uma sessão solene, que se realizará no terraço superior do Pavilhão Português”¹⁵⁵⁰. Nem a rainha nem as primeiras damas de honor compareceram. Tal como a revista *ABC* tinha ressaltado “aquilo que constituiu um prémio à sua beleza, será também um incentivo para o seu trabalho. Rainha dumas horas, trabalhadora de toda a vida”¹⁵⁵¹. Arrumados os actores e figurantes, *O Século* encerra as festividades fixando, mais uma vez, que as festas “se ficam devendo à imprensa” e que “manter, animar, impedir que se percam ou se deformem as festas tradicionais do nosso povo é obrigação de todos nós, cumprindo ao Estado, antes de mais ninguém, o dever de velar por que assim seja”¹⁵⁵².

3.2.2. Festas da Curia (1927)

Depois do Mercado Seiscentista, a evocação seguinte em que Leitão de Barros estaria envolvido seria também uma iniciativa de um periódico, desta vez do jornal *O Século* e mais uma vez pensada em conjunto com Gustavo de Matos Sequeira. Com o nome de Festas da Curia, pensadas para o Verão de 1927, para decorrer mais

¹⁵⁴⁷ *Diário de Lisboa*, n.º 1396, Lisboa, 26 de Outubro de 1925.

¹⁵⁴⁸ «Festas dos Mercados» in *O Século*, Lisboa, 10 de Outubro de 1925.

¹⁵⁴⁹ Estes “lindos rostos, esplêndidos sorrisos, admiráveis e gentis corpos de mulheres de trabalho, de belas vendedeiras”, como descreveu a revista *ABC*, tinham sido seleccionados por um júri presidido por Roque Gameiro da qual fez parte director do *ABC*, Rocha Martins, mais director de *Diário de Lisboa*, Joaquim Manso e o chefe de redacção Norberto de Araújo. Seria Ilda Fernandes, com 16 anos feitos nesse dia, a premiada. Ver «Uma rainha criança que não compreende nada o que se passa à roda dela» in *Diário de Lisboa*, n.º 1396, Lisboa, 26 de Outubro de 1925. Sobre a coroação ver «Depois do 5 de Outubro Lisboa terá uma “rainha”» in *O Século*, Lisboa, 2 de Outubro de 1925. Sobre a Rainha dos Mercados ver ainda *O Século*, Lisboa 26 de Outubro de 1925.

¹⁵⁵⁰ «A Festa dos Mercados» in *O Século*, Lisboa, 28 de Outubro de 1925.

¹⁵⁵¹ *ABC*, n.º 276, Lisboa, 29 de Outubro de 1925.

¹⁵⁵² «Festas Populares» in *O Século*, Lisboa, 27 de Outubro de 1925. Sobre a importância da imprensa neste evento ver ainda *Diário de Lisboa*, n.º 1397, Lisboa, 27 de Outubro de 1925.

precisamente entre 28 de Julho a 2 de Agosto, com o objectivo de promover o turismo naquela região, pensou-se numa “grande organização turística, à semelhança das que se fazem no estrangeiro”¹⁵⁵³. O então cenógrafo e professor, que nesse mesmo ano de 1927 tinha sido premiado num concurso de montras com a reconstituição de um quarto de mobiliário português para a “camisaria de elite” *Carnaval de Veneza*, ficou encarregado da *mise-en-scène* e concebeu uma reconstituição do século XVIII¹⁵⁵⁴. Nesta reviveu-se os “gloriosos tempos passados nas cavalgadas históricas, cheias de esplendor, carácter e de beleza” quer no desfilar da actriz Palmira Bastos vestida com guarda-roupa da época num coche, ou carro funerário se quisermos ser mais precisos, quer num sarau romântico e numa festa veneziana nocturna¹⁵⁵⁵.



Fig. 15. O coche utilizado na reconstituição in *O Domingo Ilustrado*, n.º 134, Lisboa, 7 de Agosto de 1927.

Fig. 16-18. As Festas da Curia in *O Domingo Ilustrado*, n.º 135, Lisboa, 14 de Agosto de 1927.

O referido Gustavo de Matos Sequeira, responsável pela organização, completaria este cenário concebendo um Pátio das Comédias em jeito de prenúncio da sua “Lisboa Antiga” para as Festas da Cidade de 1935. Queria-se, e acreditava-se, que com esta iniciativa seria possível “sair do ciclo revolucionário e mesquinho onde nos afundamos de olhos cegos às nossas possibilidades de vida e de progresso” e que as Festas da Curia seriam, “talvez, o começo dessa nota de civilização e de espírito renovador que a nossa vida perniciososa precisa”¹⁵⁵⁶. Pelo menos para os que tinham possibilidade de lá se dirigir. Mais um exercício de Leitão de Barros para o que mais tarde desenvolveria com outras dimensões e eficácia. Seriam também estas Festas o início das produções de alto orçamento do realizador e o primeiro de muitos prejuízos¹⁵⁵⁷.

¹⁵⁵³ *O Domingo Ilustrado*, n.º 124, Lisboa, 29 de Maio de 1927.

¹⁵⁵⁴ Sobre a montra concebida por Leitão de Barros ver *O Domingo Ilustrado*, n.º 132, Lisboa, 24 de Julho de 1927.

¹⁵⁵⁵ *O Domingo Ilustrado*, n.º 133, Lisboa, 31 de Julho de 1927. Ver ainda *O Domingo Ilustrado*, n.º 132, Lisboa, 24 de Julho de 1927; n.º 134, Lisboa, 7 de Agosto de 1927.

¹⁵⁵⁶ *O Domingo Ilustrado*, n.º 127, Lisboa, 19 de Junho de 1927. Ver ainda *O Domingo Ilustrado*, n.º 135, Lisboa, 14 de Agosto de 1927.

¹⁵⁵⁷ Ver as colunas d’*Os Corvos* sobre o assunto, reimpressas in Santos, Mário Berberan e, Gustavo de Matos Sequeira – *Retrato de um Olisipógrafo*, Lisboa, I.N.C.M., 2012.

3.2.3. *Marchas Populares de Lisboa(1932-1955)*

Hoje tidas como tradição, a génese das marchas populares de Lisboa, na forma como as conhecemos, remontam a 1932. É nesse ano que Leitão de Barros decide resgatar uma prática do século XVIII, que de forma espontânea existia em alguns bairros lisboetas e associá-la a uma data específica, a do Santo António, redesenhando-a e instituindo-a de forma estilizada, coreografada e encenada, à semelhança de um espectáculo do Parque Mayer. Iniciativa de periódicos - *Diário de Lisboa* em conjunto com *O Notícias Ilustrado* - esta interessa imediatamente à Câmara Municipal de Lisboa que adopta estas marchas comotradicionais de Lisboa, incorporando-as como uma competição nas Festas da Cidade. A custo as marchas teriam alguma continuidade ao longo dos anos seguintes mas a partir da década de 60 tornar-se-iam numa “tradição” da cidade.

Breve Panorama das Festas, Carnavais e outras Comemorações em Lisboa (1922-1932)

A ideia das marchas surge da necessidade de festividades na cidade, numa altura em que as Festas de Lisboa não despertavam qualquer entusiasmo e em que o Carnaval já estava em decadência. Desde a década de 20 que se chamava a atenção para o cada vez maior desinteresse geral por esta última festa. “O corso é um cortejo fúnebre com que se enterra todos os anos o Rei Folião” lia-se na contracapa d’*ODomingo Ilustrado* de 1925¹⁵⁵⁸. E no ano da reinvenção das marchas, 1932, descrevia-se o Carnaval como “a mais tremenda sensaboria de que há memória”. *ONotícias Ilustrado* reclama, por isso e em maiúsculas: “PORQUE NÃO SE DÁ A ESTA FESTA POPULAR UMA ORIENTAÇÃO NOVA?”. No seu interior lia-se o que já se sabia: de “há uns anos a esta parte o Carnaval diminui de interesse para aumentar de sensaboria. Ou porque a vida não o permite, por suas dificuldades, ou porque o progresso é inimigo do paganismo, ou ainda por via das restrições que lhe são postas, o Carnaval avança gigantescamente, de ano para ano, para a sua inteira extinção”. Era, como conclui o autor do artigo, um “«mare magnum” de macambuzimo”», algo que as fotos de Ferreira da Cunha e de Serôdio confirmavam¹⁵⁵⁹. No número seguinte arrematavam o assunto

¹⁵⁵⁸ *O Domingo Ilustrado*, n.º 6, Lisboa, 22 de Fevereiro de 1925, Contracapa. Nesse mesmo número imprimia-se a opinião sobre a festividade de Júlio Dantas, António Ferro, Artur Portela, Raul Proença, Almada Negreiros, entre outros.

¹⁵⁵⁹ «PORQUE NÃO SE DÁ A ESTA FESTA POPULAR UMA ORIENTAÇÃO NOVA?» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 192, Lisboa, 14 de Fevereiro de 1932.

com a constatação de que “a única nota graciosa do Carnaval” eram as crianças¹⁵⁶⁰. As restantes festas, sem brilho nem alegria, também pouco animavam os seus cidadãos. Um artigo d’*O Notícias Ilustrado*, de 1932 e intitulado «Quando terá Lisboa as suas Festas da Cidade?», ignorava, por isso e propositadamente, tudo o que até então se tinha feito.

É no entanto, preciso ver o que foram algumas dessas festas, tanto as da Cidade, como as dos Santos Populares e as de Camões, para perceber o esforço e impacto da renovação levada a cabo por Leitão de Barros e outros na década seguinte. Assim, e a título de exemplo, a Semana de Lisboa de 1922 consistiu num festival no Jardim da Estrela, em homenagem “aos grandes aviadores do *raid* e a favor dos hospitais civis de Lisboa” onde decorreram concertos, bailes, quermesses, teatros e um bazar infantil, na inauguração do Museu da Cidade, na Associação dos Arqueólogos e num concurso de montras¹⁵⁶¹. No caso dos Santos Populares, em 1923 os festejos, segundo a imprensa, limitaram-se a umas fogueiras dos Pupilos do Exército nos claustros do antigo convento de S. Domingos de Benfica¹⁵⁶². Em 1924, numa altura em que já se fala de crise política e em que se considera uma ditadura, a principal festividade cidadina é a *Festa da Raça*, onde se comemora a data da morte de Camões¹⁵⁶³. Conforme descrevia o *Diário de Lisboa*:

Achamos que uma democracia que se presa tem o dever de cultivar, no espírito atrasado e ignorante do povo, o gosto e o amor pelos seus homens representativos – em todos os campos da actividade artística, politica e científica. O que não podemos de maneira alguma concordar é com a facilidade mercantil concedida a determinadas criaturas, vendedores ambulantes de ninharias nas principais ruas da cidade, que se lembraram de vender, durante as festas da Raça, uns Camões de barro simplesmente horríveis, pintados a ripolin verde, como asas de papagaio. Não há direito de se consentirem estas faltas de respeito pelas figuras mais representativas de uma Raça – e Camões, de quem todos falam e poucos devidamente conhecem, simboliza toda a nossa alma – no que ela tem de mais enternecedor e ousado.¹⁵⁶⁴

Não tendo estado a festividade à altura da data perguntava-se então se “seria impossível que a Câmara organizasse uma manifestação patriótica, que ficasse na historia, como uma bela jornada cívica, que, impressionando o povo fizesse

¹⁵⁶⁰ «A única nota graciosa do Carnaval» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 192, Lisboa, 14 de Fevereiro de 1932. Ver ainda «O Carnaval vive pela graça das crianças» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 192, Lisboa, 14 de Fevereiro de 1932.

¹⁵⁶¹ *O Século*, Lisboa, 9 de Julho de 1922. Ver ainda *Diário de Lisboa*, n.º 363, Lisboa, 10 de Junho de 1922. A respeito dos concursos de montras já tinha sido publicada uma crónica de Artur Portela no *Diário de Lisboa*, n.º 310, Lisboa, 7 de Abril de 1922.

¹⁵⁶² *Diário de Lisboa*, n.º 679, Lisboa, 23 de Junho de 1923.

¹⁵⁶³ *Diário de Lisboa*, n.º 986, Lisboa, 25 de Junho de 1924.

¹⁵⁶⁴ *Diário de Lisboa*, n.º 974, Lisboa, 11 de Junho de 1924.

compreender quem foi Camões, que representa Camões, porque se consagra Camões?”¹⁵⁶⁵. No ano seguinte, 1925, lembrar-se-iam novamente os Santos Populares. As “ruas dos bairros excêntricos estão em festa” relatava-se então e foi nesse âmbito que o *Diário de Notícias* organizou uma festa na Praça da Figueira tentando reavivar o “que parecia já ter acabado, para o culto popular e estremecido dos santos do mês de Junho”¹⁵⁶⁶.

Como se percebe por estes exemplos de três motivos de festividade na cidade, de contornos distintos e independentemente de serem organizadas ou espontâneas, nenhuma apresentava fôlego ou brilho relevante. Por esse motivo, no final da década, o arquitecto Paulino Montez profere, na S.N.B.A., uma conferência intitulada «As Belas Artes nas Festa Públicas em Portugal» esperando com ela “contribuir para a reposição e renovação das Belas Artes neste domínio, e consequentemente, para a nobilitação de um tão esquecido mas poderoso meio de educação estética do grande público”¹⁵⁶⁷. Como seria de esperar esta não teve consequências e três anos depois, em 1932, *O Notícias Ilustrado* decide expôr mediaticamente o problema:

Há um dia marcado oficialmente para a comemoração das festas da cidade. Em regra, sabe-se apenas que é feriado. Nenhuma nota de festa nas ruas, além dos deselegantes coretos enfiados à força, em duas ou três praças públicas, uns paus muito compridos espetados, sustentando umas bandeirinhas de tamanho ridículo, e uma fieira de lâmpadas eléctricas de várias cores, ali ao fim da Avenida, ou em volta do monumento do grande épico. E pronto. São as festas da cidade. Tudo muito visto, muito chato, muito reles. O indígena desinteressa-se e os poucos que vêm à rua, olham para tudo indiferentemente, movido mais pela necessidade de arejar as pernas do que pela curiosidade de assistir aos festejos cujo programa se sabe de cor, dum ano para o outro, há uma dezena de anos.

E não há alegria, nem curiosidade, nem agitação, nem movimento...nem o comércio, nem a indústria ganham nada com o caso.¹⁵⁶⁸

Perante este cenário, e à semelhança das Festas do Mercado e das Festas da Curia, mais uma vez, seriam os periódicos a tomar conta da iniciativa. Desta feita é a própria revista de Leitão de Barros, juntamente com o *Diário de Lisboa*, a responsável pela renovação das festividades. Idealizando umas marchas populares, misto de pitoresco e tradição, estas seriam concebidas como um número do Parque Mayer,

¹⁵⁶⁵ *Diário de Lisboa*, n.º 974, Lisboa, 11 de Junho de 1924.

¹⁵⁶⁶ *Diário de Lisboa*, n.º 1288, 23 de Junho de 1925.

¹⁵⁶⁷ Montez, Paulino, *As Belas Artes nas Festas Públicas em Portugal*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1931.

¹⁵⁶⁸ «Quando terá Lisboa as suas festas da cidade?» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 212, Lisboa, 3 de Julho de 1932.

empresa e espaço também a precisar de renovação e que viria apoiar a ideia dando-lhe “forma e carácter definitivo”¹⁵⁶⁹. Sucesso na noite de estreia, e êxito repetido nos dias e semanas seguintes, por todo o seu impacto visual, musical e conceptual as “marchas populares” são imediatamente adoptadas como “as” festividades citadinas.

A Montagem das Marchas

As marchas, tal como se viram desfilar nesse ano de 1932, consistiram numa montagem de vários elementos de carácter popular, tradicional e ritual ao qual se acrescentou algum fundamento histórico e mitológico.

Na sua componente visual, as marchas recriadas por Leitão de Barros - pares em fila a desfilar e a cantar de arco e balão na mão, com filarmónicas a acompanhar - foram inspiradas nas Marchas de *Fulmambó* ou *ao flambó*. Estas por sua vez eram uma adaptação “à portuguesa” das Marches aux Flambeaux francesas à qual se adicionou o elemento de influência asiática então em voga, os balões de papel e fogo-de-artifício¹⁵⁷⁰.

Também os trajectos foram inspirados no “antigamente” e as formas de desfilar assemelhar-se-iam aos que os pares de namorados faziam, quando percorriam “as ruas, em bicha, até a fonte das cantigas e das bilhas quebradas”¹⁵⁷¹. “Ir à fonte ou ao chafariz lavar a cara – rapazes e raparigas em pares de namorados, crianças e velhos – na madrugada alta da véspera dos santos populares – eis a origem das Marchas” escreveriam mais tarde, com algum conhecimento, no Programa das Festas de 1935¹⁵⁷².

No que diz respeito à data escolhida, se inicialmente, as Marchas de Fulmambó ocorriam por altura do Carnaval, para a sua versão “popular” e “tradicional” foi escolhida a noite do Santo António, santo padroeiro de Lisboa desde o final do século XVIII. Data próxima das celebrações no solstício de Verão, 21 de Junho, que já tinham a sua festa, com arraiais, fogueiras, músicas e cantares, as novas festas oficiais apropriaram-se dessas formas de festejo, convocando para a mesma noite a dupla celebração, pagã e católica, dos santos populares e solstício de Verão. Uma opção justificada, especialmente se entendermos, como um artigo do *Diário de Lisboa* de

¹⁵⁶⁹ «As marchas populares no Parque Mayer e os folguedos em honra de Santo António» in *Diário de Lisboa*, n.º 3441, Lisboa, 11 de Junho de 1932.

¹⁵⁷⁰ Para um exemplo destas veja-se os filmes *Maria do Mar* (1930), *Lisboa, Crónica Anedótica* (1930) e *A Severa* (1931) de Leitão de Barros, assim como *A Canção de Lisboa* (1931) de Cottinelli Telmo, onde são reconstituídas marchas e fogueiras.

¹⁵⁷¹ «As marchas populares no Parque Mayer e os folguedos em honra de Santo António» in *Diário de Lisboa*, n.º 3441, Lisboa, 11 de Junho de 1932. No Programa das Festas da Cidade de Lisboa 1935 é publicado um artigo onde se resumia essas origens. De acordo com este, «Nas vésperas dos Santos de Junho ia-se lavar a cara aos chafarizes, recompondo-se assim a lenda de Santo António que nas fontes concertava as bilhas às raparigas. E chamavam-se aos ranchos populares “Marchas” porque iam dois a dois, em pares de namorados, com os seus balões ingénuos dos séculos XVIII e XIX.». Ver ainda «O Rancho de Alfama reconstitui esta noite a vista do publico um bailarico antigo, com fado e canções» in *Diário de Lisboa*, n.º 3800, Lisboa, 12 de Junho de 1933; *O Notícias Ilustrado*, n.º 208, Lisboa, 5 de Junho de 1932..

¹⁵⁷² Marchas Populares dos Bairros – Programa Completo, Festas de Lisboa 1935.

então fazia crer, que não era “muito profunda a relação que existe entre o fervor popular na celebração do santo, e o culto religioso propriamente dito”¹⁵⁷³. No entanto, com a assimilação, transformação e oficialização destas celebrações como Festas de Lisboa ou da Cidade, o lado espontâneo e pagão acaba por se extinguir, como veremos mais adiante, transformando-se numa orquestração montada como uma longa sequência cinematográfica que desfilava aos olhos dos espectadores, como se fosse um longo *travelling*.

No Parque Mayer e na Rua

A 5 de Junho de 1932 *O Notícias Ilustrado* anuncia, e no dia seguinte, o *Diário de Lisboa*, desenvolve: “animar a cidade, reviver as tradições do povo, cheias de cor e de alegria, criar beleza espontânea, é uma função das pessoas que têm responsabilidades na vida social” e, por isso, em conjunto, iriam organizar “um grande concurso de marchas populares no Parque Mayer” para a noite de Santo António¹⁵⁷⁴. Pensado como parte das comemorações dos Santos Populares da cidade de Lisboa, embora distinto das celebrações oficiais e concebido com o objectivo específico de acabar com a monotonia destas, por um lado, esperava-se ver ali “o povo, com todo o pitoresco da sua ingenuidade e com o calor da sua alegria espontânea”¹⁵⁷⁵, por outro, avança-se com o nome de Leitão de Barros, esse “ilustre artista e grande animador”, como encenador de um futuro espectáculo “deslumbrante, com aspecto popular e artístico, alegre de músicas e cânticos, e vivo de movimento coreográfico”¹⁵⁷⁶. As marchas populares seriam, portanto, a soma da “alegria espontânea e a graça do povo ligada à fantasia dos organizadores”¹⁵⁷⁷.

Em termos concretos, o certame seria, logo à partida, dividido em duas partes, a primeira ocorreria dentro do Capitólio e consistiria numa exibição, com contornos competitivos, de marchas de bairros lisboetas em frente ao júri; a segunda, decorrente desta, consistiria num desfile ao ar livre, onde as marchas desceriam a avenida “em grande cortejo feérico, como até aqui nunca se viu em Lisboa”¹⁵⁷⁸ e onde «dançarão enquanto “lhes der na gana”, como nos antigos tempos»¹⁵⁷⁹. Em “combinações e

¹⁵⁷³ «S.João» in *Diário de Lisboa*, n.º 2516, Lisboa, 22 de Junho de 1929.

¹⁵⁷⁴ «Vão reviver as marchas populares de Santo António» in *Diário de Lisboa*, n.º 3436, Lisboa, 6 de Junho de 1932.

¹⁵⁷⁵ «Um grande concurso de marchas populares no Parque Mayer» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 208, Lisboa, 5 de Junho de 1932.

¹⁵⁷⁶ «As Marchas Populares da véspera de Santo António» in *Diário de Lisboa*, n.º 3437, Lisboa, 7 de Junho de 1932.

¹⁵⁷⁷ «Santo António de Lisboa nos bairros populares» in *Diário de Lisboa*, n.º 3442, Lisboa, 12 de Junho de 1932.

¹⁵⁷⁸ «O interesse das Marchas Populares na noite de Santo António» in *Diário de Lisboa*, n.º 3440, Lisboa, 10 de Junho de 1932.

¹⁵⁷⁹ «As marchas populares no Parque Mayer e os folguedos em honra de Santo António» in *Diário de Lisboa*, n.º 3441, Lisboa, 11 de Junho de 1932.

marcações dignas de um maestro de teatro”¹⁵⁸⁰ ter-se-ia, tal como anunciado, quarenta pares a desfilar, com “guarda-roupa regionalista, em trajes uniforme para cada marcha” e filarmónicas igualmente vestidas “a capricho”¹⁵⁸¹. “Os arcos floridos e iluminados com balões, são decorados pela fantasia popular, com graça e com exuberância”, como explicava o *Diário de Lisboa*, e as “danças e as cantigas, as músicas escolhidas, e os coros afinados, têm por cada uma das suas marchas o seu pitoresco, o seu estilo marcadamente bairrista”¹⁵⁸². Nada históricas e pouco tradicionais de Lisboa, portanto, e ao contrário do que se poderia supôr e esperar.

Centrando-nos na primeira parte do certame, tendo como palco o Parque Mayer, na noite de 12 de Junho, exhibir-se-iam três bairros: o Alto do Pina, o Bairro Alto e Campo de Ourique. A representação do primeiro foi organizada pelo Club Musical União, contando com cem figurantes, a do segundo foi feita pelo Club União Rio de Janeiro, igualmente com cem figurantes e a do último organizada pelo grupo musical Sociedade Filarmónica Verdi contaria com 120 figurantes¹⁵⁸³. Estas desfilariam perante um júri presidido por Alfredo Roque Gameiro e constituído por Gustavo de Matos Sequeira, aqui na posição de escritor e folclorista, pelo compositor Frederico de Freitas, por Jaime Martins Barata da parte do *Notícias Ilustrado*, Norberto Lopes da parte do *Diário de Lisboa*, Augusto Soares como artista de teatro e encenador e J. Barbosa de Lacerda em nome do Parque Mayer¹⁵⁸⁴. Haveriam vários prémios - Prémios Nally, Prémios Sta. Clara, Prémios Nestlé- sendo que o oferecido pelo *Diário de Lisboa*, seria um conto de reis a ser atribuído “ao rancho que um júri designar como aquele que melhor se apresenta”¹⁵⁸⁵, entendendo por isso como “a mais alegre, a mais pitoresca, a mais bem vestida, a mais bem ensaiada, a mais graciosa” das marchas¹⁵⁸⁶.

O júri premeia a Marcha de Campo de Ourique, com o 1º prémio de imponência, dado o “conjunto de circunstâncias, apresentação, combinações, coreografias, colorido e, de uma maneira geral, imponência”¹⁵⁸⁷. De acordo com os jornais, a marcha “provocou a atenção do público pela sua formosura e pelo seu *donaire*, mantendo as tradições da alegria do povo, no qual se encontram verdadeiros exemplares de beleza

¹⁵⁸⁰ «Vão reviver as marchas populares de Santo António» in *Diário de Lisboa*, n.º 3436, Lisboa, 6 de Junho de 1932.

¹⁵⁸¹ «O interesse das Marchas Populares na noite de Santo António» in *Diário de Lisboa*, n.º 3440, Lisboa, 10 de Junho de 1932.

¹⁵⁸² «O interesse das Marchas Populares na noite de Santo António» in *Diário de Lisboa*, n.º 3440, Lisboa, 10 de Junho de 1932.

¹⁵⁸³ «Vão reviver as marchas populares de Santo António» in *Diário de Lisboa*, n.º 3436, Lisboa, 6 de Junho de 1932.

¹⁵⁸⁴ O Concurso de marchas populares na noite de Santo António in *Diário de Lisboa*, n.º 3439, Lisboa, 9 de Junho de 1932.

¹⁵⁸⁵ «Vão reviver as marchas populares de Santo António» in *Diário de Lisboa*, n.º 3436, Lisboa, 6 de Junho de 1932. Sobre os prémios ver «Os Grandes Concursos do Parque Mayer» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 209, Lisboa, 12 de Junho de 1932.

¹⁵⁸⁶ «As Marchas Populares da véspera de Santo António» in *Diário de Lisboa*, n.º 3437, Lisboa, 7 de Junho de 1932.

¹⁵⁸⁷ «O Êxito das Marchas Populares de Santo António» in *Diário de Lisboa*, n.º 3443, Lisboa, 13 de Junho de 1932. Neste é descrito quem participou no concurso e são transcritas algumas quadras.

física”¹⁵⁸⁸. Este bairro trazia o Minho à capital e a partir dessa noite, depois de desfilar numa das principais artérias da cidade, a minhota tornar-se-ia uma figura tradicional de Lisboa.



Fig. 19. «Um Êxito Popular em Lisboa» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 210, Lisboa, 19 de Junho de 1932.

Fig. 20. Um rancho no Parque Mayer in *O Notícias Ilustrado*, n.º 210, Lisboa, 19 de Junho de 1932.

Fig. 21. Participantes do Alto do Pinain *O Notícias Ilustrado*, n.º 210, Lisboa, 19 de Junho de 1932.

Fig. 22. Participantes de Campo de Ourique in *O Notícias Ilustrado*, n.º 210, Lisboa, 19 de Junho de 1932.

Por sua vez a Marcha do Alto do Pina convocava o Douro e a Estremadura e “oferecia um aspecto pitoresco, cheio de colorido e de vestidos”. Dando “uma nota de alegria bairrista no Parque e nas ruas”, esta venceu o Prémio de Pitoresco, uma taça de prata, uma vez que “apresentou-se a capricho, e impressionou sobretudo pelas canções, de recorte provinciano regional, pelas notas popularíssimas, e pela graça dos seus arcos ornamentados, de muita originalidade”. A marcha do Bairro Alto, com contornos alentejanos, ganhou o Prémio de Alegria. “Organizada a capricho, vestida bizarramente, apresentando-se com arcos de esplêndida (...), fantasia, e engraçados motivos”, segundo o *Diário de Lisboa*, “impressionou pela alegria e pela exuberância do conjunto musical e de coros. O pouco tempo que teve de ensaio explica uma ou outra deficiência (...) mas possuía algumas lindas vozes e lindas raparigas”. No geral, destacou-se aquilo em que mais se empenhou, a indumentária e felicitou-se, por isso, “o guarda-roupa do sr. Álvaro Costa, da rua da Palma, quem tomou a si esse encargo, e de que se saiu felicissimamente”¹⁵⁸⁹.

Finalizada a competição, as marchas desceram do Parque Mayer à Baixa em frente a “dezenas de milhar de pessoas”¹⁵⁹⁰, enchendo “as ruas de movimento, de colorido, de alegria e de interesse popular”¹⁵⁹¹. O evento foi acompanhado de forma entusiasta pelas publicações e o *Diário de Lisboa* termina a sua reportagem com “uma nota final: hoje, segunda-feira, todos os componentes dos grupos, e que incluíam cerca de 400 figuras – a quasi totalidade operários, empregados comerciais, raparigas de

¹⁵⁸⁸ «O Êxito das Marchas Populares de Santo António» in *Diário de Lisboa*, n.º 3443, Lisboa, 13 de Junho de 1932.

¹⁵⁸⁹ «O Êxito das Marchas Populares de Santo António» in *Diário de Lisboa*, n.º 3443, Lisboa, 13 de Junho de 1932.

¹⁵⁹⁰ «O Êxito das Marchas Populares de Santo António» in *Diário de Lisboa*, n.º 3443, Lisboa, 13 de Junho de 1932.

¹⁵⁹¹ «Noite de Santo António» in *Diário de Lisboa*, n.º 3442, Lisboa, 12 de Junho de 1932. Neste artigo é feito um inventário de símbolos utilizados.

atelier ou de oficinas, e que perderam a noite – foram trabalhar para as suas ocupações. Cantar e trabalhar – é o orgulho da mocidade do povo português”¹⁵⁹².

Lisboa em Festas

Estas não foram as únicas festas dessa noite de Santo António. No Arcádia teve lugar o Mercado de Santo António, com “variedades, atracções, orquestra *jazz*, decorações características, descantes, trovas populares, danças de roda”¹⁵⁹³. Foi aí que se deu início aos festejos, logo no dia 10 de Junho, com a Festa dos Cravos e manjericos, “com o seu carácter elegante mas nem por isso despido de pitoresco”¹⁵⁹⁴. Além destes, e apesar da chuva, festejou-se pelos bairros de Lisboa, de Xabregas a Alcântara mas também no Estoril¹⁵⁹⁵. “Os pátios de Lisboa – que têm um carácter próprio de resignada alegria, apesar da situação – divertiam-se, dançaram, cantaram” noticiam os jornais e, em suma, “a noite de Santo António lisboeta não passará despercebida, e se a alegria é saúde, julgamos que a cidade de hoje perderá o aspecto tristonho e sonâmbulo do resto do ano”¹⁵⁹⁶.

Extendendo-se as festividades ao longo do mês, abrangendo outros Santos e motivos, no dia 18 a Associação dos Vendedores dos Mercados organiza na Praça da Figueira, “uma festa extraordinária com um atractivo que vai causar sensação: uma marcha luminosa ao uso do Minho”¹⁵⁹⁷, dando continuidade a esse movimento de trazer a aldeia à cidade. O movimento contrário, acrescente-se, não aconteceu e as aldeias e localidades onde as marchas se inspiraram continuaram deslocadas não só destas mas de outras festividades e comemorações pelo menos até à folclorização em massa realizada pelo S.P.N.

A Recepção à Rainha da Colónia Portuguesa no Brasil

Uma semana depois das marchas, a 20 de Junho, ocorre um “cortejo triunfal, no âmbito das festas em honra da Rainha da Colónia Portuguesa no Brasil, D. Leopoldina Belo”. Mais uma vez com o “patrocínio desinteressado” do *Diário de Notícias*, *Diário*

¹⁵⁹² «O Êxito das Marchas Populares de Santo António» in *Diário de Lisboa*, n.º 3443, Lisboa, 13 de Junho de 1932.

¹⁵⁹³ Anúncio publicitário in *Diário de Lisboa*, n.º 3437, Lisboa, 7 de Junho de 1932.

¹⁵⁹⁴ «As marchas populares no Parque Mayer e os folguedos em honra de Santo António» in *Diário de Lisboa*, n.º 3441, Lisboa, 11 de Junho de 1932.

¹⁵⁹⁵ Além das referidas houve ainda festas na Praça da Figueira, no Saldanha, no mercado de São Bento, Bairro Alto, Bica, Alto do Pina, Alfama, Mouraria, Madragoa, Campolide, Campo de Ourique, Belém, Alcântara, Beato, Poço do Bispo, Graça, Xabregas, assim como no Grémio Beirão e do Minho e Casa do Algarve, de acordo com «Santo António de Lisboa nos bairros populares» in *Diário de Lisboa*, n.º 3442, Lisboa, 12 de Junho de 1932.

¹⁵⁹⁶ «Santo António de Lisboa nos bairros populares» in *Diário de Lisboa*, n.º 3442, Lisboa, 12 de Junho de 1932.

¹⁵⁹⁷ «Festas Populares» in *Diário de Lisboa*, n.º 3447, Lisboa, 17 de Junho de 1932.

de Lisboa e *O Notícias Ilustrado* e “altamente inspirada no mais sã nacionalismo”¹⁵⁹⁸. Quase à semelhança do que se assistiu no Mercado Seiscentista e nas Festas da Curia, aqui viu-se, um “deslumbrante coche do século XVIII, que pertenceu à casa do marquês de Valadas”, “ladeado por cavaleiros ricamente fardados e ajaezadas as suas montadas com preciosos chaireis antigos especialmente escolhidos e restaurados para esse acto”, a desfilar do Cais do Sodré até ao Parque Mayer¹⁵⁹⁹.

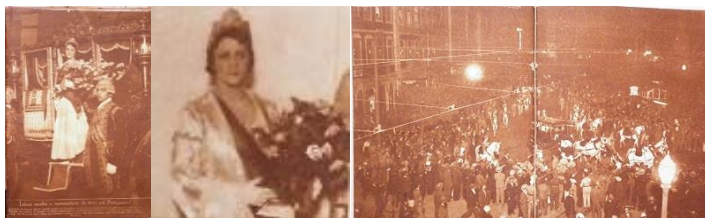


Fig. 23-25. A recepção à Rainha da Colónia Portuguesa no Brasilin *O Notícias Ilustrado*, nº 211, Lisboa, 26 de Junho de 1932.

Lia-se no *Diário de Lisboa*:

Seguirá esse coche uma outra berlinda do século XVII toda em ouro e cristal com pinturas de Pedro Alexandre e alto valor histórico, ambos puxados a duas parelhas brancas e com lacaios de tábua, empoados e de calção e meia. Um grupo de clarins fardados abrirá o cortejo em quatro montadas brancas e vinte soldados com as capas brancas e vinte soldados com as capas da ordem de Cristo brancas e vermelhas iluminarão o trajecto com archotes e ladearão as duas preciosas carruagens de gala. Uma banda de música, das melhores das nossas organizações musicais populares, que se apresentará completa no seu máximo de valores, acompanhará o cortejo dando a nota de colaboração da cidade na majestosa recepção.¹⁶⁰⁰

Seria esta a primeira de várias recepções a entidades estrangeiras, sempre de contornos evocativos de passados dito históricos, de dimensões cada vez maiores, ou megalómanas. Foi o caso da recepção ao General Franco em Outubro de 1949 e da visita da Rainha D. Isabel II de Inglaterra em Fevereiro de 1957, ambas da responsabilidade de Leitão de Barros e que pouco, ou nada, acrescentam ao que ele tinha feito até à data¹⁶⁰¹.

¹⁵⁹⁸ «Portugal recebe carinhosamente os seus filhos do Brasil» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 211, Lisboa, 26 de Junho de 1932.

¹⁵⁹⁹ «As Festas em Honra da “Rainha”» in *Diário de Lisboa*, n.º 3449, Lisboa, 19 de Junho de 1932.

¹⁶⁰⁰ «As Festas em Honra da “Rainha”» in *Diário de Lisboa*, n.º 3449, Lisboa, 19 de Junho de 1932. Entre outros números constou do programa uma exibição do filme *A Severa*.

¹⁶⁰¹ Sobre esta última recepção ver: «A Visita da Rainha de Inglaterra a Portugal» in *Revista Municipal*, n.º 72, Lisboa, 1.º Trimestre de 1957, páginas 5 a 49. Ver ainda Arquivo Histórico da Presidência da República, Código de Referência PT/PR/AHPR/CC/CC0206/0169

Institui-se uma Tradição

Voltando aos festejos dos Santos Populares, quando, no dia seguinte às primeiras marchas, as de 12 de Junho, se publicou a reportagem no *Diário de Lisboa*, esta terminava com uma chamada de atenção para o facto de como “lançaram-se os fundamentos para uma grande festa anual, tipicamente portuguesa e popular, a organizar com extensão e superior critério, e que a Câmara Municipal devia tomar a si”. Isto porque, e de acordo com esse mesmo periódico, “as Municipalidades têm, além de outras missões, também a de cultivar as tradições, aproveitando o manancial inesgotável de fantasia e de alegria do povo, a fim de, por vezes, quebrar a monotonia da cidade, essa espécie de tristura contemporânea que deforma, afinal, a verdadeira índole da nossa gente”¹⁶⁰².

Essa chamada de atenção teve então repercussões imediatas e poucos dias depois a Câmara Municipal de Lisboa, na figura do seu presidente General Vicente de Freitas e do governador civil Tenente-coronel João Luiz de Moura, junta-se ao Parque Mayer, ao *Diário de Lisboa* e ao *O Notícias Ilustrado* para, em conjunto, reprogramarem as marchas. “Porquê? Porque é preciso quebrar em Lisboa a monotonia sensaborona que a caracteriza; porque é preciso converter em arte, em alegria disciplinada, em folguedos modernizados, embora com todo o fundo tradicional popular e português, as manifestações festivas de população”, justificava o *Diário de Lisboa* e nesse mesmo ano a C.M.L. patrocina um segundodesfile e no ano seguinte reclama-as como suas, integrando-as nas Festas da Cidade¹⁶⁰³.

Assim, depois dedesfilar uma “marcha luminosa” da responsabilidade do Grupo Dramático Lisbonense na noite de 23 de Junho para celebrar o S. João e de no domingo seguinte, dia 26, as premiadas no concurso do Parque Mayer voltarem a desfilar no Parque Estoril, a 27 de Junho desfilam as primeiras marchas populares oficiais trazendo toda uma nova dimensão ao espectáculo¹⁶⁰⁴. Desta vez compostas por 800 pessoas, “quatro centenas de pares os que, traduzindo sentimentos e costumes do povo” em “quadros coreográficos ensaiados a capricho, decorações de bizarra fantasia, arcos iluminados pela mais estranha concepção popular, cantos regionais, bailes tradicionais,

¹⁶⁰² «O Êxito das Marchas Populares de Santo António» in *Diário de Lisboa*, n.º 3443, Lisboa, 13 de Junho de 1932.

¹⁶⁰³ «Seis grandiosas e pitorescas marchas populares» in *Diário de Lisboa*, n.º 3458, Lisboa, 28 de Junho de 1932.

¹⁶⁰⁴ Sobre as marchas no Parque Estoril ver «As Marchas Populares no Parque Estoril» in *Diário de Lisboa*, n.º 3454, Lisboa, 24 de Junho de 1932. Sobre a marcha do Grupo Dramático Lisbonense ver «Os Folguedos desta Noite» in *Diário de Lisboa*, n.º 3453, Lisboa, 23 de Junho de 1932.

descantes, versos de improviso, números de verdadeiro folclore capazes de interessar artistas”¹⁶⁰⁵.



Fig. 26. Participantes de Alcântara in *O Notícias Ilustrado*, nº 212, Lisboa, 3 de Julho de 1932

Fig. 27. Participantes de Alfama in *O Notícias Ilustrado*, nº 212, Lisboa, 3 de Julho de 1932

Fig. 28. «As Lindas Ovarinas da Madragoa» in *O Notícias Ilustrado*, nº 212, Lisboa, 3 de Julho de 1932

Fig. 29. As Festas da Madragoa in *O Notícias Ilustrado*, nº 212, Lisboa, 3 de Julho de 1932.

Nos periódicos escreveu-se sobre a marcha do Alto do Pina e os seus “camponesas e camponeses vestidos, garridamente, numa aguarela de tons quentes”; a de Campo de Ourique com “elas, vestidas à minhota, com rosmaninho na orelha, saias rodadas, filigranas no peito e tamanquinhas” e eles “de lavradores, pimpões e chibantes, num coro de alegria”; e a marcha do Bairro Alto, um “conjunto pitoresco, onde predominavam, vestidos a carácter, numa indumentária feliz, de excelente colorido, tricanas de Leiria e camponeses da Estremadura”. A marcha de Alfama foi descrita como sendo “composta quase exclusivamente por *Severas*, *Fadistas*, *Timpanas*”, personagens saídos do filme de Leitão de Barros que tinha estreado no ano anterior, e sobre o cortejo da Madragoa noticiou-se que tinha “à frente um automóvel, transformado em barco de pesca” e descreveu-se os seus figurantes de “barrete e cinta negra, tostados pelo Atlântico, velhos arrais, de crónica heróica, companhas do acaso, pescadores, e, sobretudo, elegantes, fenícias, com as suas canastras, pisando como rainhas, as ovarinas de Aveiro, da Murtosa, da Torreira, indumentadas nos seus trajes naturais”. Alcântara destacou-se pela “evocação prestigiosa do antigo” com “*soubrettes* e criados do século XVIII, com uma engraçada banda à frente, também indumentada ao sabor da época do sr.D.José de Portugal, regimento pombalina”¹⁶⁰⁶. Este desfile das marchas prolongou-se até às duas da manhã com contornos de competição e prémios monetários no valor de 500\$00¹⁶⁰⁷. Foram atribuídos o prémio de “Tradição” a Alfama; o de “Rigor histórico e elegância” a Alcântara; o de “Pitoresco e bizzaria” ao Alto do Pina; o de “Rigor e carácter popular” à Madragoa; o da “Alegría” ao Bairro Alto; e o de

¹⁶⁰⁵ «Seis grandiosas e pitorescas marchas populares» in *Diário de Lisboa*, n.º 3458, Lisboa, 28 de Junho de 1932.

¹⁶⁰⁶ «Despertou grande entusiasmo o concurso de S.Pedro» in *Diário de Lisboa*, n.º 3459, Lisboa, 29 de Junho de 1932.

¹⁶⁰⁷ «Seis grandiosas e pitorescas marchas populares» in *Diário de Lisboa*, n.º 3458, Lisboa, 28 de Junho de 1932.

“Imponência e movimento” a Campo de Ourique. O júri, que desta vez incluiu o governador civil de Lisboa, um vereador da Câmara, o inspector-geral de espectáculos Óscar de Freitas, além dos do concurso anterior ao qual se juntam ainda “artistas, escritores e homens de teatro”¹⁶⁰⁸, atribuiu o prémio maior à Madragoa, “atendendo à simplicidade como se apresentou e à verdade dos seus trajos”¹⁶⁰⁹. Tinham-se assim cumprido os “objectivos que tinham em vista: agitar a cidade, trazendo alegria ao povo e mostrar, como é possível realizar dentro da cidade, festas que interessem o povo da capital” e, conforme era noticiado, “há muitos anos que os festejos dos santos de Junho não tinham tanto brilho”¹⁶¹⁰.

Depois de 1932

Quando as festas terminam no final de Junho, com o Parque Mayer em grandes festividades afirmava-se já ser esta uma “preparação”, “ensaio, aliás custoso, para a Festa Popular da Cidade, em 1933” e anunciava-se que “em 1933 concorrerão às festas, que terão carácter municipal, cerca de 40 grupos dos bairros de Lisboa”¹⁶¹¹.

Interrompidas logo no ano seguinte, as marchas, tal como as Festas de que faziam parte, teriam continuidade em 1934 com Norberto de Araújo como realizador, dado o “seu conhecimento do povo e a sua afinada sensibilidade artística”. Nestas colaborariam Raul Ferrão “o querido e popular compositor cuja música anda na boca do povo”, Jaime Martins Barata, Pereira Coelho e Frederico de Brito. Além destes, o organizador, “teve a ajudá-lo o melhor dos colaboradores: o Espírito da Tradição”¹⁶¹².

As marchas populares voltariam no ano seguinte, nas Festas da Cidade de 1935, para serem novamente interrompidas, voltando apenas em 1940, inseridas nas Comemorações Centenárias e com Leitão de Barros como parte do júri¹⁶¹³. Depois

¹⁶⁰⁸ «Seis Marchas Populares» in *Diário de Lisboa*, n.º 3457, Lisboa, 27 de Junho de 1932.

¹⁶⁰⁹ «Despertou grande entusiasmo o concurso de S. Pedro» in *Diário de Lisboa*, n.º 3459, Lisboa, 29 de Junho de 1932.

¹⁶¹⁰ «Quando terá Lisboa as suas festas da cidade?» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 212, Lisboa, 3 de Julho de 1932.

¹⁶¹¹ *Diário de Lisboa*, n.º 3458, Lisboa, 28 de Junho de 1932 tem lista das ultimas festividades. O Parque Mayer finaliza-as com “iluminações feéricas! Deslumbrantes ornamentações! Queima de um original fogo-de-artificio! Milhares de balões! Mangericos! Alcachofras! Fantoches – Palácio do Riso – Cascata Minhota”. Do “programa do fogo” constavam “batalha de flores, uma queda de água, roda francesa, preto em bolandas, cavaleiro fantasma, o jazz-bandista, chafariz luminoso, girassóis de fantasia”. Ver «Despertou grande entusiasmo o concurso de S. Pedro» in *Diário de Lisboa*, n.º 3459, Lisboa, 29 de Junho de 1932. Sobre as possibilidades de se voltar a organizar em 1933 ver «Seis Marchas Populares» in *Diário de Lisboa*, n.º 3457, Lisboa, 27 de Junho de 1932 e «Seis grandiosas e pitorescas marchas populares» in *Diário de Lisboa*, n.º 3458, Lisboa, 28 de Junho de 1932.

¹⁶¹² «As Marchas Populares dos Bairros de Lisboa» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 314, Lisboa, 17 de Junho de 1934.

¹⁶¹³ Nas marchas de 1935, também da responsabilidade de Norberto de Araújo, a maioria dos figurinos são da autoria de Martins Barata, havendo também um de Mamia Roque Gameiro, um assinado por ambos, um de Mário Costa sendo, no entanto, dois deles concebidos ou da responsabilidade do próprio bairro, mais precisamente do da Ajuda e do da Madragoa. Ver *Marchas Populares dos Bairros – Programa Completo*, Lisboa, Camara Municipal de Lisboa, 1935; «As Marchas Populares» in *Diário de Lisboa*, n.º 4480, Lisboa, 10 de Maio de 1935; Norberto de Araújo, «As Marchas dos Bairros – o cravo de papel das Festas de Lisboa» in *Diário de Lisboa*, n.º 4504, Lisboa, 3 de Junho de 1935; *Diário de Lisboa*, n.º 4507, Lisboa, 6 de Junho de 1935. No que diz respeito à componente musical, cuja maioria das músicas foi da responsabilidade de Raul Ferrão, Raul Portela, Frederico de Freitas e Cruz e Sousa, havendo, no entanto, algumas compostas pelos próprios bairros. Ver: Norberto de Araújo, «As Marchas dos Bairros – o cravo de papel das Festas de Lisboa» in *Diário de Lisboa*, n.º 4504, Lisboa, 3 de Junho de 1935. Nesse mesmo número do *Diário de*

dessas só voltariam a desfilar em 1947, aí como parte das Comemorações do VIII Centenário da Tomada de Lisboa aos Mouros, sobre as quais deter-nos-emos mais adiante, e depois em 1950 e 1952. É face ao que assiste nesse ano que apela a Salazar que ponha um fim à «“repetição monótona e fúnebre das chamadas marchas populares”»¹⁶¹⁴. De facto, se em 1932 ainda se podia dizer que “o povo vê as noites de Santo António à sua maneira” tal nunca mais não se repetiria¹⁶¹⁵. O “arzinho discreto do século XX” conferido por Leitão de Barros às marchas e festividades através de encenações e estilizações, ao qual se pode acrescentar o lado competitivo como forma de estímulo, tinham-se transformado em regras e regulamentos e, ao serem coordenados por especialistas, as dinâmicas criativas inerentes à expressão do povo acabariam por dar origem a um pitoresco exagerado¹⁶¹⁶. No entender do “inventor” das marchas populares o interesse destas festividades estava «“na sua espontaneidade, originalidade, sabor de imprevisto, bom gosto e inventiva, e nunca na sua formal organização ‘standartizada’ onde não se sabe que mais distinguir, se o seu mau gosto oficializado, se o seu sentido de falsa alegria ou de pretensão revisteira, francamente indesejável”»¹⁶¹⁷.

A Marcha do Futuro (1955)

Em jeito de resposta ou por necessidades económicas, em 1955, Leitão de Barros volta à organização das marchas, isto depois de o seu projecto para um Festival Espanhol não ter sido aprovado, como aliás tudo o que apresenta depois da retirada de António Ferro¹⁶¹⁸. Assim e como reacção aos desenvolvimentos, ou falta de, apresenta a que denominaria como a Marcha do Futuro. Representativa de Alvalade, o “bairro sem tradições, o mais jovem de Lisboa”¹⁶¹⁹, como descrevia o *Diário de Lisboa*, esta marcha faria frente ou complementaria as restantes, apresentando “gente de hoje”, vestidas “elas de calças, camisola e chapéu de abas, à mexicana, eles com trajos idênticos e “casquettes” na cabeça” a desfilar em *scooters* “revestidas de asas de insectos

Lisboa, na página 13, são reproduzidos os versos das marchas. Também o próprio programa oficial reconhecia algum papel e mérito ao povo. Citando: «Os costumes de Lisboa têm o seu viveiro – que é o Bairro – e o seu génio criado – que é o Povo. O manjerico, o balão, o cravo de papel, a quadra popular, a saia amarela, a filarmónica de “cavalinho” e o par de namorados – são o fundo poético das Marchas de hoje, que levam, apenas, mais uma ligeira composição de artistas e um arzinho discreto do século XX.» in *Programa das Festas da Cidade de Lisboa*, 1935.

¹⁶¹⁴ Leitão de Barros em carta a Salazar citada em Melo, Daniel, *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*, Lisboa, ICS, 2001, página 293. Referencia IAN/TT, AOS/CO/PC-33, pt.10, fl. 207.

¹⁶¹⁵ «As marchas populares no Parque Mayer e os folguedos em honra de Santo António» in *Diário de Lisboa*, n.º 3441, Lisboa, 11 de Junho de 1932.

¹⁶¹⁶ *Programa das Festas da Cidade de Lisboa*, 1935.

¹⁶¹⁷ Leitão de Barros em carta a Salazar citada em Melo, Daniel, *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*, Lisboa, ICS, 2001, página 293. Referencia IAN/TT, AOS/CO/PC-33, pt.10, fl. 207.

¹⁶¹⁸ De acordo com Melo, Daniel, *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*, Lisboa, ICS, 2001, página 291.

¹⁶¹⁹ «Abre esta noite ao público o Jardim da Estrela onde vai ser evocada a Lisboa romântica de há um século» in *Diário de Lisboa*, n.º 11678, Lisboa, 9 de Junho de 1955.

monstros”¹⁶²⁰. Como banda-sonora, num atrelado com colunas de som dava-se a ouvir a “ritmos moderníssimos”, a nova “estridente música americana”, provavelmente *rock ‘n’ roll*¹⁶²¹. Como resumia *O Século*, era o “sorriso de uma Lisboa que se renova, que marcha para o futuro”¹⁶²².



Fig. 30. Marcha do Futuro in *O Século Ilustrado*, Lisboa, 18 de Junho de 1955.

Fig. 31. Marcha de Campo de Ourique in *O Século Ilustrado*, Lisboa, 18 de Junho de 1955.

Fig. 32. Marcha de Alfama in *O Século Ilustrado*, Lisboa, 18 de Junho de 1955.

Fig. 33. Marcha de Alcântara in *O Século Ilustrado*, Lisboa, 18 de Junho de 1955.

Depois destas, as marchas seriam interrompidas mais uma vez, voltando apenas em 1958, e depois em 1963, conseguindo a partir daí regularidade¹⁶²³. No entanto, esta abordagem contemporânea que Leitão de Barros tentou incutir não veria continuidade, preferindo-se voltar aos modelos estabelecidos em 1932, sendo esse o que ainda hoje em dia vigora.

3.3. “Como um Film Nunca Visto”¹⁶²⁴

O povo, que não entende o português antigo nem alcança tempo para frequentar museus, sente melhor a história – a sua ou a alheia – nas figurações humanas do palco ou do ar livre, nos cortejos históricos cívicos ou religiosos, realizados com esplendor e nobreza

O Século, 7 de Julho de 1947¹⁶²⁵

Embora prometidas para 1933, nesse ano, o da instituição do Estado Novo, as Festas da Cidade não se realizam. Voltam, no entanto, e a custo, no ano seguinte e já com novos contornos e dimensões. Em 1934 a cidade é então transformada num palco para a primeira grande demonstração pública de um novo programa político. Num

¹⁶²⁰ «Logo à noite, as marchas desfilarão pelas ruas de Lisboa» in *Diário de Lisboa*, n.º 11680, Lisboa, 12 de Junho de 1955.

¹⁶²¹ De acordo com «As Festas da Cidade» in *O Século*, Lisboa, 9 de Junho de 1955 e «Logo à noite, as marchas desfilarão pelas ruas de Lisboa» in *Diário de Lisboa*, n.º 11680, Lisboa, 12 de Junho de 1955. Ver ainda «As Festas da Cidade» in *Diário de Lisboa*, n.º 11681, Lisboa, 13 de Junho de 1955.

¹⁶²² «As Festas da Cidade» in *O Século*, Lisboa, 9 de Junho de 1955, página 5.

¹⁶²³ Sobre as Marchas Populares durante o Estado Novo ver Melo, Daniel, *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*, Lisboa, ICS, 2001, pp. 278-294.

¹⁶²⁴ «Lisboa em Festa» in *O Século*, n.º 18761, Lisboa, 7 de Junho de 1934.

¹⁶²⁵ *O Século*, n.º 23448, Lisboa, 7 de Julho de 1947.

cruzamento espectacular de História com entretenimento, em cortejos e torneios medievais, desfilaram reis, rainhas, as cortes e o povo, com símbolos e adereços, que sintetizavam uma visão sobre outras épocas, acontecimentos históricos, mitos e lendas estabelecendo os heróis e virtudes da nova narrativa e para a nova memória visual colectiva.

“As Festas Públicas e as Belas Artes”

Interrompidas por questões orçamentais, em 1933, quando o vereador do pelouro da Arquitectura da Câmara Municipal de Lisboa, Luís Pastor de Macedo (1901-1971), é nomeado responsável pela criação de um pelouro cultural, uma das futuras medidas que deixa imediatamente clara é a de que iria “fazer reviver os festejos populares”¹⁶²⁶. Em entrevista ao *Diário de Lisboa*, relativamente às Festas da Cidade desse ano, explica que “sem, de modo algum, prejudicar as festas dos bairros excêntricos”, por questões orçamentais a Câmara Municipal não podia assumir a responsabilidade das festas. Avança, no entanto, que estas seriam planeadas para o ano seguinte, 1934¹⁶²⁷. Apesar de tudo, em termos de festas públicas, ocorreu mais um Carnaval, dando continuidade à desgraça que de há uns anos a essa parte se vinha a assistir, e em Junho chegou a haver os festejos dos três santos. Estes ocorreram no Parque Mayer, com “deslumbrantes iluminações, balões, bailes populares, etc.”¹⁶²⁸, em Alfama, com “um bailarico antigo, com fado e canções”¹⁶²⁹ e no Terreiro do Paço com “muitas barracas impróprias”¹⁶³⁰, mandadas retirar três dias depois de terem sido montadas, dado o “indecoroso aspecto” que conferiam à praça¹⁶³¹. Este incidente, tido como “uma vergonha” na altura, seria, contudo, fulcral para o rumo das futuras festas de Lisboa. Semanas antes, em sessão camarária, tinha-se debatido a “conveniência que haveria em oficializar ou municipalizar as festas populares dos santos de Junho”, havendo quem defendesse a separação dos festejos de Santo António e S. João, onde se vive a “espontaneidade do povo, nos seus bairros e arruamentos”, daqueles que “são susceptíveis de se organizarem oficialmente, de constituírem uma atracção”¹⁶³². Esta

¹⁶²⁶ «O que pensa a vereação de Lisboa» in *Diário de Lisboa*, n.º 3794, Lisboa, 6 de Junho de 1933.

¹⁶²⁷ «O que pensa a vereação de Lisboa» in *Diário de Lisboa*, n.º 3794, Lisboa, 6 de Junho de 1933.

¹⁶²⁸ «Os festejos dos Santos populares iniciam-se hoje no Parque Mayer» in *Diário de Lisboa*, n.º 3798, Lisboa, 10 de Junho de 1933. Ver ainda «As Festas de S. João vão ter o seu local próprio no Parque Mayer com suas tradições, marchas e descantes» in *Diário de Lisboa*, n.º 3811, Lisboa, 23 de Junho de 1933.

¹⁶²⁹ «O Rancho de Alfama reconstitui esta noite à vista do público um bailarico antigo, com fado e canções» in *Diário de Lisboa*, n.º 3800, Lisboa, 12 de Junho de 1933.

¹⁶³⁰ «Os festejos no Terreiro do Paço acabam hoje» in *Diário de Lisboa*, n.º 3800, Lisboa, 12 de Junho de 1933.

¹⁶³¹ *Diário de Lisboa*, n.º 3801, Lisboa, 13 de Junho de 1933. Sobre as festividades desse ano ver ainda «Festejos populares» in *Diário de Lisboa*, n.º 3806, Lisboa, 18 de Junho de 1933.

¹⁶³² *Diário de Lisboa*, n.º 3801, Lisboa, 13 de Junho de 1933.

não teve então consequências imediatas, mas depois do incidente do Terreiro do Paço percebeu-se a necessidade de tomar uma medida urgente e, resumidamente, oficializar as festividades.

Não era a primeira vez que se debatia este assunto. Além de artigos publicados n’*O Notícias Ilustrado* e outros periódicos, anos antes, em 1929, o arquitecto Paulino Montez (1897-1988), fez a já referida conferência «As Belas Artes nas Festas Públicas» onde afirmava que “podendo e devendo aproveitar-se os costumes tradicionais ou populares mais expressivos do sentimento nacional ou regional, é necessário, todavia, revigorá-los e desenvolvê-los, moldando-os, pela arte, às exigências do nosso século”¹⁶³³. Apresentando um breve estudo histórico, o futuro vereador e vogal da Comissão Administrativa da Câmara Municipal de Lisboa (1935-1937), faz uma síntese do que foram as festas públicas, chamando a atenção para o facto de como “depois da renovação artística operada no tempo de D. João I, as festas públicas portuguesas não voltaram a atingir, nem a magnificência, nem a expressão artística, cultivada, que caracterizavam as festas mais antigas” e de como estas perderam, “por todo o século XIX, a originalidade e a feição iniciais”¹⁶³⁴. As “festas públicas acabaram, em nossos dias, por rastejar na mais charra decadência”, conclui. Na sua opinião, e em relação às festas religiosas, também estas “estagnaram” “numa surdez artística absoluta”, com “os pavilhões, os palanques e ornamentos” sempre as mesmas formas e pinturas com seus aspectos inexpressivos e decadentes”. Constatando o generalizado “alheamento acentuado das artes plásticas”, e porque se estava numa altura em que se erguia um novo regime, na opinião daquele que seria o responsável pelas *Comemorações do Ano X da Revolução Nacional* (1936), havia que repensar os motivos e finalidades das festividades, das potencialidades do uso do espaço público, assim como o carácter programático que deveriam ter as festas, comemorações e exposições.

Estas propostas não estavam longe do que Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) propõe, ainda no século XVIII, para o governo da Polónia, nem do pensamento de Gustave Le Bon (1841-1931), sociólogo então em voga e regularmente impresso, sobre

¹⁶³³ Montez, Paulino, *As Belas Artes nas Festas Públicas em Portugal*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1931, página 52-3.

¹⁶³⁴ Ainda de acordo com Paulino Montez, as “festas citadinas, qualquer que seja o seu carácter, tradição e finalidade – a essas festas que vemos promover pelas urbes, de norte a sul do país, quer para renovação de uma crença que se houvesse abalado, quer como pretexto de uma agitação industrial ou comercial das diferentes populações; às festas de carácter acentuadamente nacional, que é hábito celebrar em grandes centros – seja a propósito da data comemorativa de uma batalha, de um descobrimento, de uma libertação – seja a propósito da consagração da obra de um talento, de um génio ou de um herói.” A estas acrescentava ainda as “grandes feiras exposições realizadas num sentido de propaganda e de turismo, ou com o fim estimulante do desenvolvimento do comércio e das indústrias regionais ou nacionais” Montez, Paulino, *As Belas Artes nas Festas Públicas em Portugal*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1931, pp. 49-50.

a forma de máximas, nos periódicos portugueses¹⁶³⁵. Este último, centrado no povo, na multidão, chama a atenção para o facto de como

Não são, portanto, os factos em si que impressionam a imaginação popular mas a forma como são apresentados e despertam a atenção. É necessário que através da sua condensação, se assim me posso exprimir, eles produzam uma imagem deslumbrante que preencha e impressione a mente. Conhecer a arte de impressionar a imaginação das multidões é, simultaneamente, conhecer a arte de governá-las.¹⁶³⁶

O primeiro atentava à forma como estas devem ser mostradas, dando directrizes concretas. De acordo com as suas propostas era necessário, ou obrigatório, criar jogos e competições, espectáculos, festividades e cerimónias, específicas e únicas para o país e face aos outros¹⁶³⁷. Estas, de acordo com o seu programa não deveriam ser reservadas aos mais ricos ou de classes sociais altas e, por isso, deveriam decorrer ao ar livre, de forma estratificada sim, mas possibilitando a todos a oportunidade de assistir. Aconselhava ainda, se possível, a deixar os mais jovens participarem¹⁶³⁸. Tornada a cidade um palco, sacralizando-a através de rituais, não se deveria, por isso, ter reservas ou poupar nessas festividades e demonstrações públicas. Estas deveriam ser “nobres e impressionantes”, deveriam “expressar a sua magnificência através das pessoas e não das coisas”. “Mais do que se pensa, o coração do homem segue os olhos e responde à majestosidade das cerimónias”, escrevia Rousseau, e por isso dever-se-ia, através desses actos públicos suscitar a participação e envolvimento do cidadão, para que este, entusiasmado e de forma afectiva, se una à pátria¹⁶³⁹.

¹⁶³⁵ Caso do *Diário de Lisboa* e de *A Capital*, este a partir de 1913.

¹⁶³⁶ No original: "It is not, then, the facts in themselves that strike the popular imagination, but the way in which they take place and are brought under notice. It is necessary that by their condensation, if i may thus express myself, they should produce a startling image which fills and besets the mind. To know the art of impressing the imagination of crowds is to know at the same time the art of governing them." (tradução da minha responsabilidade) in Le Bon, Gustave, *The Crowd; A Study of the Popular Mind*, U.K., Digireads, 2008, página 35. Originalmente publicado em 1895.

¹⁶³⁷ De acordo com Jean-Jacques Rousseau: "(...) in religious ceremonies that invariably were in essence exclusive and national, in games that brought the citizens together frequently in exercises that caused them to grow in vigor and strenght and developed their pride and self esteem" in Rousseau, J.J.; Kendall, Willmore (Trad.), *The Government of Poland*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, página 8.

¹⁶³⁸ De acordo com Jean-Jacques Rousseau: "you must create games, festivities, and ceremonials, all peculiar to your court to such extent that one will encounter nothing like them in any other. Life in Poland must be more fun than life in any other country, but not the same kind of fun. If possible, let none of the things i have mentioned be reserved for the rich and powerful. Rather let be frequent open-air spectacles in which different ranks would be carefully distinguished, but in which, as in ancient times, all the people would take equal parts. there, on certain occasions, let your young nobles try their strenght and skill.(...) call for strenght and skill, with, as in the past, honors and prizes the victors" in Rousseau, J.J.; Kendall, Willmore (Trad.), *The Government of Poland*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, pp. 14-15.

¹⁶³⁹ De acordo com Jean-Jacques Rousseau: "by no means omit a certain amount of public display, but let it be noble and impressive, and let it express its magnificence through persons, not things. Far more than people believe, men's heart follow their eyes and respond to ceremonial majesty; it surrounds authority with an aura of order and discipline that inspires confidence, and that draws a line between authority and those notions of capriciousness and improvisation that keep company with the idea of arbitrary power." In Rousseau, J.J. ; Kendall, Willmore (Trad.), *The Government of Poland*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, página 16. Ainda de acordo com Jean-Jacques Rousseau: "stirred their hearts, set them on fire with the spirit of emulation, and tie them to their fatherland - that fatherland on whose behalf they were kept constantly busy" in Rousseau, J.J. ; Kendall, Willmore (Trad.), *The*

Quer António Ferro, então já director do Secretariado de Propaganda Nacional, quer Leitão de Barros, estavam perfeitamente conscientes da importância das festividades. Tal como eles, também o vereador da C.M.L. Luís Pastor de Macedo, em entrevista ao *Diário de Lisboa*, percebia as funções sociais e educativas desses eventos. Nas suas palavras, “ninguém ignora as vantagens que se podem conseguir, não só debaixo do ponto de vista económico, mas como realização cultural, e como diversão, aspecto que não devemos desprezar, visto que, como é de uso dizer-se, nem só de pão vive o homem”¹⁶⁴⁰. O próprio Salazar, em entrevista a António Ferro, mostrava perceber o interesse das festas e comemorações, sublinhando, no entanto, a falta de técnicos e a necessidade de “colaboradores que tenham esse dom, o dom da animação, da encenação...”¹⁶⁴¹. Qualquer um deles sabia da necessidade de constituir uma imagem operativa, especialmente tendo em conta que se estava perante uma assistência que se não era analfabeta, também não lia.

Conscientes dos meios e objectivos, há, então, um consenso no que diz respeito à montagem desses eventos públicos, os cuidados a ter relativamente aos arranjos e quais os enquadramentos artísticos necessários. Estes deveriam ser ordenadas com critérios e regulamentos, ter contornos culturais historicamente enraizados e o uso das artes plásticas deveria ser feito no sentido não só de conseguir a “atração e simpatia das multidões” mas também de forma “educativa, utilitária e económica”¹⁶⁴². Nesse sentido, as comissões organizadoras deviam contratar artistas para exercer especificamente as funções de desenhar, coordenar e realizar as festas públicas, de modo a que as imagens concebidas fossem simultaneamente instrutivas e enaltecedoras. Mais do que isso, porque postas em movimento, quase à semelhança do que se via no cinema, as imagens deveriam ser trabalhadas com o intuito de estimular a integração emotiva do espectador e, se possível, uma interactividade. Através delas dever-se-ia, como refere o arquitecto Paulino Montez, “conduzir, só por si, o público ao imprevisto, à emoção e ao prazer estético”¹⁶⁴³.

Government of Poland, Indianapolis, Hackett Publishing Company, página 8.

¹⁶⁴⁰ «O Comércio e as Festas» in *Diário de Lisboa*, n.º 4150, Lisboa, 6 de Junho de 1934.

¹⁶⁴¹ António Oliveira Salazar in Ferro, António; Salazar, António Oliveira (prefácio), *Salazar – O Homem e a sua Obra*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1933, página 143.

¹⁶⁴² Montez, Paulino, *As Belas Artes nas Festas Públicas em Portugal*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1931, página 50.

¹⁶⁴³ Montez, Paulino, *As Belas Artes nas Festas Públicas em Portugal*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1931, página 50, 51

3.3.1. Festas da Cidade de 1934

Voltando às Festas da Cidade de Lisboa, depois da referida “vergonha” do Terreiro do Paço em 1933, em 1934 estas seriam uma iniciativa exclusiva da Câmara Municipal de Lisboa. Antecedidas, nesse intuito de “decoro e dignificação da Cidade”, por um Cortejo de Viaturas Históricas que desfilou pelas ruas de Lisboa no final de Janeiro de 1934 e que pode ser entendido como a primeira narrativa histórica evocada no espaço público, as prometidas Festas da Cidade foram projectadas para 9 a 13 de Junho¹⁶⁴⁴.

Para animar essa “cidade admirável, de fisionomia triste, e semblante pálido” concebeu-se um programa repleto de “espectáculos vibrantes e educativos, de belo carácter artístico, com a participação do elemento popular”¹⁶⁴⁵. Com uma intenção educativa de pendor historicista e numa abordagem lúdica montou-se, resumidamente, um Cortejo da Embaixada do Século XVIII, o Grande Cortejo Fluvial e o Cortejo de Carros de Bombeiros, reactivou-se as Marchas Populares, programou-se uma Feira Regional para o Terreiro do Paço, inaugurou-se uma Exposição Camoneana e encenou-se um “Auto de Santo António” entre muitos outros eventos. Além disso, as Festas de 1934 seriam a comemoração simultânea de duas efemérides – a morte de Santo António e a de Camões – mas também o centenário da Associação Comercial de Lisboa¹⁶⁴⁶. Como se pode perceber pelos títulos e datas as especificidades históricas que se evocavam anulavam o lado religioso que as festas até aí inerentemente continham. E mesmo que se afirmasse que “instituindo as Festas de Lisboa, a Câmara Municipal reata, assim, uma velha tradição” ao conceber um programa com competições, horários e regulamentos previamente estipulados, pôs-se fim aos festejos espontâneos¹⁶⁴⁷.

Comissão das Festas de Lisboa de 1934

É por altura do referido Cortejo de Viaturas Históricas, a 22 de Janeiro para sermos mais precisos, que se forma a Comissão das Festas de Lisboa de 1934. Com Luís Pastor de Macedo, vereador da C.M.L., a assumir a presidência da referida Comissão, fizeram parte desta Gustavo de Matos Sequeira, Leitão de Barros, o inspector

¹⁶⁴⁴ «Uma Linda Iniciativa da C. Municipal de Lisboa» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 290, Lisboa, 31 de Dezembro de 1933. Sobre o Cortejo de Viaturas Históricas ver *O Notícias Ilustrado*, n.º 292, Lisboa, 14 de Janeiro de 1934; n.º 293, Lisboa, 21 de Janeiro de 1934; n.º 294, Lisboa, 28 de Janeiro de 1934; n.º 295, Lisboa, 4 de Fevereiro de 1934. Ver ainda «A evolução das viaturas em Portugal através duma evocação que a Câmara Municipal vai fazer» in *Diário de Lisboa*, n.º 3960, Lisboa, 20 de Novembro de 1933.

¹⁶⁴⁵ «O Cortejo da Embaixada do Século XVIII» in *Diário de Lisboa*, n.º 4157, Lisboa, 13 de Junho de 1934.

¹⁶⁴⁶ «As Grandes Festas de Lisboa começam já para a semana» in *Diário de Lisboa*, n.º 4146, Lisboa, 2 de Junho de 1934.

¹⁶⁴⁷ *Programa das Festas de Lisboa - 1934*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1934.

das bibliotecas, arquivos e museus da Câmara e director do Museu Municipal Joaquim Leitão, o chefe da secção de Propaganda dr. Rodrigues Cavalheiro, que exerceria o cargo de secretário, o tenente-coronel Henrique Linhares de Lima, que seria nomeado o presidente da comissão administrativa, e Samuel Mata¹⁶⁴⁸.

Esta posteriormente subdivide-se dando origem a uma comissão executiva, formada dois meses depois¹⁶⁴⁹, da qual fazem parte, além dos acima mencionados, Amélia Rey Colaço, José de Figueiredo, José Pontes, Luiz Teixeira, Norberto de Araújo, o delegado da Associação Industrial de Lisboa Joaquim Roque da Fonseca e o delegado da Associação Comercial de Lojistas de Lisboa António Rodrigues de Almeida Santos. Para vogais foram nomeados o delegado do Ministério da Guerra Capitão Figueiredo Valente, o delegado do Ministério da Marinha Tenente José Maria Pinto da Costa e o delegado da Administração do Porto de Lisboa Comandante Luís Vaz Spencer. Colaboram ainda na organização Dr. José Maria Rodrigues, Henrique Ferreira Lima, Afonso de Ornelas, Major Frederico Vilar, Frazão de Vasconcelos, Raul Mário Alves, Engenheiro Álvaro da Rocha Cabral e Joaquim Milhomens¹⁶⁵⁰. Além destes, os principais museus da cidade, a Marinha, o Exército, a Guarda Nacional Republicana, a Polícia Municipal, os Bombeiros de Lisboa, assim como lojas e outros serviços, providenciam inúmeras facilidades.

Na concepção artística das Festas participam, quer na construção de estruturas, na sua decoração, no desenhar de figurinos quer nas encenações, os artistas plásticos Leitão de Barros, Jorge Barradas, Lino António, Carlos Botelho, Bernardo Marques, Tom, Stuart Carvalhais, Martins Barata, Helena Roque Gameiro e Maria Adelaide Lima Cruz, além de Cunha Barros, Augusto Pina, Roberto Santos, Sousa Mendes, José Villaret, Amélia Rey Colaço e os arquitectos Guilherme e Carlos Rebello de Andrade, Jorge Segurado e António Varela. Almada Negreiros, juntamente com Luiz Montalvor, foi o responsável pela concepção do programa publicado pela ocasião. Colaboram ainda nas Festas, como se fez questão de mencionar nos periódicos “centenas de operários artistas, além de maestros, músicos, costureiras, escritores, decoradores”¹⁶⁵¹. Como se

¹⁶⁴⁸ «Comissão das Festas de Lisboa» in *Diário de Lisboa*, n.º 4020, 22 de Janeiro de 1934. No *Notícias Ilustrado* de 24 de Janeiro é publicada uma carta aberta do Presidente da Comissão Administrativa da C.M.L., Henrique Linhares de Lima, datada de 13 de Janeiro a convidar Leitão de Barros a fazer parte da Comissão de Festas da Cidade e a colaborar na elaboração o programa das Festas de Lisboa. In «O Grande Cortejo Histórico de Viaturas» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 293, Lisboa, 21 de Janeiro de 1934

¹⁶⁴⁹ De acordo com *O Notícias Ilustrado*, n.º 301, Lisboa, 18 de Março de 1934.

¹⁶⁵⁰ *Programa das Festas de Lisboa - 1934*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1934

¹⁶⁵¹ «As Grandes Festas de Lisboa começam já para a semana» in *Diário de Lisboa*, n.º 4146, Lisboa, 2 de Junho de 1934. Ver ainda «As Festas de Lisboa» in *O Século*, n.º 18751, Lisboa, 28 de Maio de 1934. É constantemente enumerado quer nestes quer em muitos outros quem participou na concepção das Festas de Lisboa, sendo inclusive publicadas fotografias dos trabalhadores, demonstrando sempre o envolvimento do povo nelas.

percebe pela equipa técnica, e como então se descreveu, estava-se perante um “elevado critério artístico e um alto sentido nacionalista”¹⁶⁵².

As Festas da Cidade têm o seu início oficial a 9 de Junho, numa cerimónia presidida pelo chefe de Estado, General Carmona, que decorre no Salão da Presidência da Câmara onde estava patente a Exposição Camoneana da Bibliografia e da Iconografia e onde Hernâni Cidade proferiria também uma conferência. Lá fora, na rua, o cenário foi diferente. Como relatou o *Diário de Lisboa* dias depois,

O primeiro dia das festas foi uma revelação. Lisboa, com o seu ar provinciano, com a sua pacatez habitual, desapareceu no meio das ornamentações coloridas e alegres para dar lugar a uma cidade movimentada, com as suas ruas apinhadas de gente, os seus estabelecimentos repletos de fregueses e os seus cafés animados e rumorosos.(...) 300 mil pessoas, lisboetas e forasteiros, espanhóis que vieram em autocar e estrangeiros de varias nacionalidades, instalados no Estoril, ou de passagem, todos de acordo quanto à beleza incomparável do espectáculo de ontem, o mais popular e vibrante de quantos o espírito nacionalista do vereador Pastor de Macedo imaginou para estas Festas da Cidade.

Lisboa não se cansa de maravilhas. Os seus nervos resistem ainda, mas na emoção extrema. Há quarenta e oito horas que vive na rua, de dia e de noite, saciando-se de beleza e de alegria, na expansão natural do seu carácter exuberante e rebelde, sem que uma nota discordante venha macular o ambiente de exaltação festiva. (...)

A ronda dos séculos não cessa, com as suas grandezas, os seus pitorescos e as suas lindas recordações de epopeia antiga.¹⁶⁵³

Auto de Santo António

Centrando-nos nos números no qual Leitão de Barros esteve envolvido, vejamos, resumidamente, a encenação do *Auto de Santo António*, que marca o regresso do realizador à cenografia teatral. Peça original de Afonso Álvares, aqui numa adaptação de Afonso Lopes Vieira com Amélia Rey Colaço a dirigir a *mise-en-scene*, esta “hora e meia de evocação” contou com o actor Estevão Amarante a interpretar “a personagem do Auto rejuvenescido e acrescentado por Matos Sequeira”, Palmira Bastos como mãe do Santo António, António Silva e Maria Clementina com a parte “cómico-popular”, assim como Maria Lalande, Robles Monteiro, Maria Brandão, Raul de Carvalho, Vilaret, Delmiro Rego, José Cardoso, Álvaro Benamor, dezasseis raparigas da Sociedade de Canto Coral de Duarte Lobo no papel de Tágides e seis bailarinas

¹⁶⁵² *O Século*, n.º 18761, Lisboa, 7 de Junho de 1934.

¹⁶⁵³ «Cerca de 300.000 pessoas assistiram ontem ao desfile das marchas populares» in *Diário de Lisboa*, n.º 4155, Lisboa, 11 de Junho de 1934.

dirigidas por Ruths Aswin¹⁶⁵⁴. A música foi composta por Armando Rodrigues, a orquestração de Júlio Almada e a direcção de orquestra de René Bohet¹⁶⁵⁵. Projectado para a portada da Sé de Lisboa, “que por milagre já não tem tapume”¹⁶⁵⁶, a decoração, tal como os figurinos, estiveram a cargo de Leitão de Barros que a decorou com “velhas bandeiras de confrarias e das ordens militares, feitas sob projectos do sr. Afonso de Ornelas”¹⁶⁵⁷. A crítica descreveria este auto, em que “coros, bailados, efeitos de luz e guarda-roupa foram de um belo efeito”, como um “magnífico espectáculo de arte pura”¹⁶⁵⁸.



Fig. 34. Maqueta de Leitão de Barros para *Auto de Santo António* in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º302, Lisboa, 25 de Março de 1934.

Fig. 35-37. Encenação de *Auto de Santo António* in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 314, Lisboa, 17 de Junho de 1934.

No entanto, a intenção expressa de “transmitir ao público, através de uma forma de arte, o reatamento da tradição religiosa cheia de unção cristã e de beleza moral” caiu por terra com o preço dos bilhetes¹⁶⁵⁹. O “sarau cincoentista (50 escudos)” acabou por ter uma assistência demasiado selecta, segundo dava conta *O Notícias Ilustrado*, com «o Governo, na primeira fila; lá está o senhor Ministro das Obras Públicas, de chapéu de coco na cabeça, admirando como se pode meter um “auto” numa catedral! Ali está o outro Santo António, de janela, o Santo António de Oliveira que concerta a nação e quebra os partidos...»¹⁶⁶⁰.

Cortejo da Embaixada do Século XVIII

¹⁶⁵⁴ «As Festas de Lisboa terão um aspecto de deslumbramento» in *Diário de Lisboa*, n.º 4152, Lisboa, 8 de Junho de 1934. Ver ainda «As Festas da Cidade» in *O Século*, n.º 18759, Lisboa, 5 de Junho de 1934; «Grandes festas de Lisboa» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 302, Lisboa, 25 de Março de 1934.

¹⁶⁵⁵ «Uma antevisão da famosa embaixada do século XVIII» in *Diário de Lisboa*, n.º 4156, Lisboa, 12 de Junho de 1934, páginas centrais

¹⁶⁵⁶ Armando Ferreira, «Santo António de “Auto” nas Festas da Cidade» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 314, Lisboa, 17 de Junho de 1934.

¹⁶⁵⁷ «As Festas da Cidade» in *O Século*, n.º 18759, Lisboa, 5 de Junho de 1934

¹⁶⁵⁸ «Uma antevisão da famosa embaixada do século XVIII» in *Diário de Lisboa*, n.º 4156, Lisboa, 12 de Junho de 1934. Ver ainda a breve crítica de Maria de Carvalho *Diário de Lisboa*, n.º 4166, Lisboa, 22 de Junho de 1934. E *O Século*, n.º 18766, Lisboa, 12 de Junho de 1934.

¹⁶⁵⁹ «Grandes festas de Lisboa» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 302, Lisboa, 25 de Março de 1934.

¹⁶⁶⁰ Armando Ferreira, «Santo António de “Auto” nas Festas da Cidade» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 314, Lisboa, 17 de Junho de 1934. A peça seria reposta no mesmo local e encenada pela mesma equipa durante as Comemorações Centenárias, mais precisamente a 12 de Junho de 1940 e voltaria a ser representada quase cinquenta anos mais tarde, em 1989, no Castelo de São Jorge. De acordo com Santos, Mário Berberan e, *Gustavo de Matos Sequeira – Retrato de um Olisipógrafo*, Lisboa, I.N.C.M., 2012. Leitão de Barros voltaria a trabalhar sobre o Santo António já não em termos de representação teatral ou cenográfica mas como autor de um trono monumental concebido para as Festas da Cidade de Lisboa de 1952 e erguido nas Escadinha de São Miguel, em Alfama, a 11 de Junho. Ver *O Século*, Lisboa, 10 de Junho de 1952; *O Século*, Lisboa, 12 de Junho de 1952; *O Século*, Lisboa, 13 de Junho de 1952.

Melhor sucedido que esse auto, em termos de recepção, foi a reconstituição da faustosa embaixada enviada pelo rei D. Manuel I de Portugal ao Papa Leão X, que atravessou Roma a 12 de Março de 1514. Realizada por Leitão de Barros, esta nova versão consistia, muito sucintamente, num desfile de “carros triunfais, coches, berlindas, seges com figuras palatinas, indumentadas a carácter, seguidas dum numeroso século de criados, fámulos, pajens, postilhões, cavaleiros, com seus trajos bizarros e sumptuosos”¹⁶⁶¹ do qual se salienta o coche de Estado da Embaixada de D. João V. Queria-se assim evocar, no espaço público, uma “época distante” e ser simultaneamente “o estímulo do Presente e culto da Beleza, eterna e sempre viva através das idades e do Tempo” e “uma bela lição de História, de Beleza e de Orgulho da Raça”¹⁶⁶².

Para esta realização Leitão de Barros contaria com a colaboração de José de Figueiredo, vogal da Comissão e o apoio do Ministério da Guerra e do Exército, na figura do tenente Almada Negreiros (1868-1939), que disponibilizaram os soldados da Cavalaria 2 e 7 para figurantes nessa “marcha da cavalaria do marquês de Távora”¹⁶⁶³. Ao seu lado estiveram os Sapadores Bombeiros e os Sapadores de Caminho de Ferro, alunos da Casa Pia a fazer de pajens, tambores e trombeteiros assim como actores profissionais, caso da actriz Maria Clementina, Raul de Carvalho e Álvaro Benamor¹⁶⁶⁴. Além destes foram requisitados ao Comissariado do Desemprego 300 indivíduos para trabalharem no cortejo¹⁶⁶⁵. Com esta composição, desfilaram na tarde de 12 de Junho, entre Belém e o Campo Pequeno via Terreiro do Paço e subindo a Avenida, ao longo de dois quilómetros, mais de mil pessoas, interpretando “embaixadores, físicos, fúmulos, açafatas, moços de corte, cleresia, um cardeal e um general, pajens, postilhões, homens de estribeira, de taboa, a pé e a cavalo”, alabardeiros “de calção e meia, casacas verdes e azuis, em seda fina, verdes e vermelhas, de grandes botões de prata, ou, então, de um amarelo quente”¹⁶⁶⁶. Todos estes foram na sua maioria vestidos à época segundo

¹⁶⁶¹ «Uma antevisão da famosa embaixada do século XVIII» in *Diário de Lisboa*, n.º 4156, Lisboa, 12 de Junho de 1934.

¹⁶⁶² *O Notícias Ilustrado*, n.º 304, Lisboa, 8 de Abril de 1934.

¹⁶⁶³ Leitão de Barros em «Uma antevisão da famosa embaixada do século XVIII» in *Diário de Lisboa*, n.º 4156, Lisboa, 12 de Junho de 1934.

¹⁶⁶⁴ Sobre a participação dos Sapadores Bombeiros e os Sapadores de Caminho de Ferro ver *O Notícias Ilustrado*, n.º 314, Lisboa, 17 de Junho de 1934. Sobre a participação dos alunos da Casa Pia ver carta 9 de Abril de 1935, assinada por José Maria S.P. Coelho em Arquivo Festas da Cidade 1935, caixa 1, pasta n.º 1. Sobre a participação de actores profissionais ver *O Notícias Ilustrado*, n.º 314, Lisboa, 17 de Junho de 1934.

¹⁶⁶⁵ *O Século*, n.º 18761, Lisboa, 7 de Junho de 1934.

¹⁶⁶⁶ «O Cortejo da Embaixada do Século XVIII» in *Diário de Lisboa*, n.º 4157, Lisboa, 13 de Junho de 1934.

figurinos do Martins Barata¹⁶⁶⁷, sendo que o restante guarda-roupa foi cedido por Álvaro Costa e à responsabilidade da Secção de Propaganda e Turismo¹⁶⁶⁸.

Além de “centenas de fidalgos” apresentou-se a “cavalaria do reino, dos terços do conde de Liope, numa decoração guerreira e palatina em que tudo é verdade, fardas e veículos, bandeiras, armas, xairéis, tudo menos a gente que é outra, mas que parece de outro tempo”. A cavalo seguiam também trombeteiros “de porte marcial, ressoando, vibrantes, os seus instrumentos, até aos carros de bagagens, puxados a bois enormes, duma arquitectura pesada, com malas de couro chapeadas de cobre a sua carrinha de verga, para os criados típica e fresca, como uma aguarela, nas suas ramagens interiores”¹⁶⁶⁹.



Fig. 38. Ensaios para o Cortejo da Embaixada do Século XVIII in *O Noticias Ilustrado*, n.º 313, Lisboa, 10 de Junho de 1934.

Fig. 39-40. «Lisboa viu uma Grande Embaixada do Século XVIII» in *O Noticias Ilustrado*, n.º 314, Lisboa, 17 de Junho de 1934.

Visualmente assistia-se a um “mar de plumas e de sedas, de condecorações e de metais faulhantes, casacas de seda, cabeleiras empoadas, tricornes de veludo, numa nuvem, de reflexos de oiro e de brazas vermelhas – tudo isto, numa teoria admirável, triunfal, puxada e ladeada por alazões e ginetes, de parelhas dobradas, telintando os seus telizes, os seus arreios de prata e de crinas enfeitadas”¹⁶⁷⁰. “Berlindas, seges, estufas, carroções, tronos doirados, precisamente conservados, nos seus estofos e pinturas, de talhas altos, de goivas milagrosas, verdadeiras bocetas de cristal, animadas das suas figuras autênticas”¹⁶⁷¹, foi assim que descreveram os periódicos essa “famosa embaixada do século XVIII, teoria doirada de carros triunfais”, “uma lição cultural de sumptuária artística”¹⁶⁷².

¹⁶⁶⁷ *O Noticias Ilustrado*, n.º 313, Lisboa, 10 de Junho de 1934.

¹⁶⁶⁸ Carta do Presidente da Secção de Propaganda e Turismo consultada em Arquivo Festas da Cidade 1935, caixa 1, pasta n.º1

¹⁶⁶⁹ «O Cortejo da Embaixada do Século XVIII» in *Diário de Lisboa*, n.º 4157, Lisboa, 13 de Junho de 1934.

¹⁶⁷⁰ «O Cortejo da Embaixada do Século XVIII» in *Diário de Lisboa*, n.º 4157, Lisboa, 13 de Junho de 1934.

¹⁶⁷¹ «O Cortejo da Embaixada do Século XVIII» in *Diário de Lisboa*, n.º 4157, Lisboa, 13 de Junho de 1934.

¹⁶⁷² «Uma antevisão da famosa embaixada do século XVIII» in *Diário de Lisboa*, n.º 4156, Lisboa, 12 de Junho de 1934.

O Coche de Estado

Um dos maiores destaques, em termos mediáticos, foi dado aos coches utilizados. “De rodados ligeiros, ou, então, pesados e maciços à romana, de talha monumental, com anjos oirescentes, símbolos, figuras alegóricas e ficções diversas, em bela escultura de madeira”, mais de cinquenta no total, estes foram cedidos por António Gaspar Magno e Joaquim Ferreira Alveze emprestados pelo Museu dos Coches¹⁶⁷³. Uma atenção especial foi dado ao coche de Estado da embaixada de D. João V ao Papa, construído pela Casa Olaio, com o construtor Amadeu Gaudêncio, o cinzelador de metais Raul Martins, o entalhador Melande como parte da equipa e o mestre Silva Carvalho foi o responsável pela parte escultórica da carruagem. A armaria proveio do Museu da Ajuda e ao Museu Militar e os ornatos e bordados foram da responsabilidade de Helena Roque Gameiro¹⁶⁷⁴. Com um então indiscutível valor artístico, essa “peça capital”¹⁶⁷⁵ da triunfal embaixada, “verdadeiro trono de ouro”¹⁶⁷⁶, foi alvo de inúmeras reportagens e artigos onde se descreveu entusiasticamente a sua forma “recortada em colunas, coroadas de capitéis, com a figura da cidade entre a Fama e o Povo, tudo isto, cintilando oiro”, não esquecendo o seu interior “de estofos e cortinas amarelas, de damasco roçagante”¹⁶⁷⁷.



Fig. 41-44. Pormenores do Cortejo da Embaixada do séc. XVIII in *O Século Ilustrado*, n.º 316, Lisboa, 22 de Janeiro de 1944.

Neste passearam “o embaixador, Raul de Carvalho, com as suas suíças grizalhas, a sua luneta impertinente, e o seu bastão de marfim” e ao seu lado “um molho de rosas vermelhas, o vestido da embaixatriz, Maria Clementina, de toucado alto, com bizalhos de diamantes, um pouco fustigada pelo sol, com um frasquinho de sais, oculto, num lenço de rendas brancas”¹⁶⁷⁸. Encenação cuidada, como seria hábito de Leitão de Barros, trabalhada ao mais ínfimo pormenor, esta completou-se com os “dezoito cavalos

¹⁶⁷³ «O Cortejo da Embaixada do Século XVIII» in *Diário de Lisboa*, n.º 4157, Lisboa, 13 de Junho de 1934. Ver ainda *O Notícias Ilustrado*, n.º 314, Lisboa, 17 de Junho de 1934.

¹⁶⁷⁴ *O Notícias Ilustrado*, n.º 309, Lisboa, 13 de Maio de 1934.

¹⁶⁷⁵ «O Cortejo da Embaixada do Século XVIII» in *Diário de Lisboa*, n.º 4157, Lisboa, 13 de Junho de 1934.

¹⁶⁷⁶ «Uma antevisão da famosa embaixada do século XVIII» in *Diário de Lisboa*, n.º 4156, Lisboa, 12 de Junho de 1934.

¹⁶⁷⁷ «O Cortejo da Embaixada do Século XVIII» in *Diário de Lisboa*, n.º 4157, Lisboa, 13 de Junho de 1934. Ver ainda *O Notícias Ilustrado*, n.º 304, Lisboa, 8 de Abril de 1934 e «Os Carros dos Creados» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 307, Lisboa, 29 de Abril de 1934. N.º *O Notícias Ilustrado*, n.º 306, Lisboa, 22 de Abril de 1934 é impressa uma história das Embaixadas Portuguesas assinada por Castelo de Morais, com desenhos de Martins Barata.

¹⁶⁷⁸ «O Cortejo da Embaixada do Século XVIII» in *Diário de Lisboa*, n.º 4157, Lisboa, 13 de Junho de 1934.

brancos, ajaezados a branco e ouro e emplumados a branco”¹⁶⁷⁹ que puxaram o coche, acompanhados por “quatro alabardeiros, ricamente vestidos, e quarenta pajens com trajos de branco e ouro”¹⁶⁸⁰. No todo do desfile serviu este para dirigir um pedido a Salazar, entregue em pergaminho, onde se pedia o aumento do Museu Nacional dos Coches, “para nele se apresentarem, condignamente os muitos coches que jazem agora fechados nas escuras arrecadações”¹⁶⁸¹. O pedido não teve então eco, sendo essa desejada ampliação realizada já no século XXI com a construção de um novo museu, obra da autoria do arquitecto brasileiro Paulo Mendes da Rocha (n.1928) que, à data, continua por inaugurar¹⁶⁸².

Nos Bastidores da História

À semelhança dos seus filmes e das evocações que anteriormente analisamos, também estas realizações de Leitão de Barros consistiram numa montagem de vários elementos históricos, sempre perspectivados pela imaginação e capacidade de criação de imagens do realizador, assim como pela sua consciência das apetências e necessidades de entretenimento do público. Desta vez, no caso do Cortejo, no que diz respeito a fontes, utilizaram-se “velhas estampas”, “documentos dos Museus, as Memórias, sobretudo as de Olivier de La Marches” e contou-se com o auxílio do mestre José de Figueiredo para esses estudos de fundo¹⁶⁸³. Mas, como se fez constatar publicamente, a documentação necessária para a reconstituição era escassa. Foi, por isso, “quase preciso adivinhar pormenores e inventar processos. Assim, copiando, pedindo às velhas estampas que não tinham o rigor fotográfico, formas e ensinamentos, os nossos artistas de agora conseguiram reconstituir viaturas do século XVIII”¹⁶⁸⁴ e “recompôr esses quadros”¹⁶⁸⁵. Além disso, recorreu-se aos trabalhos que acompanharam realizações que decorreram outros países, caso de Berlim, Londres e Bruxelas. Nesta última cidade, por exemplo, em Julho de 1930, ocorreram vários cortejos, mais precisamente o das Cruzadas, das Abadias e o da Caça, que serviriam como inspiração directa para este que então se assistiu em Lisboa.

¹⁶⁷⁹ «O Cortejo da Embaixada do Século XVIII» in *Diário de Lisboa*, n.º 4157, Lisboa, 13 de Junho de 1934.

¹⁶⁸⁰ «As Festas da Cidade» in *O Século*, n.º 18759, Lisboa, 5 de Junho de 1934.

¹⁶⁸¹ «Balanço geral das imponentes festas de Lisboa» in *Diário de Lisboa*, n.º 4158, Lisboa, 14 de Junho de 1934.

¹⁶⁸² Refira-se ainda a propósito dos uso de coches para comemorações que o último a ser usado foi a pedido de Leitão de Barros por ocasião da visita da Rainha de Inglaterra Isabel II, em 1957.

¹⁶⁸³ «Os Carros dos Creados» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 307, Lisboa, 29 de Abril de 1934. Ver ainda *Diário de Lisboa*, n.º 4157, Lisboa, 13 de Junho de 1934.

¹⁶⁸⁴ «Os Carros dos Creados» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 307, Lisboa, 29 de Abril de 1934.

¹⁶⁸⁵ *Diário de Lisboa*, n.º 4157, Lisboa, 13 de Junho de 1934.

Montagens eficazes, emocionantes até, ou mesmo comoventes, as reacções a estas foram efusivas e unânimes. “Rigor e sumptuosidade”, “apoteose de oiro digna duma grande história e duma grande raça”, foi assim que se descreveu na imprensa a realização de Leitão de Barros¹⁶⁸⁶. O jornalista Alberto Bramão (1865-1944) relata, publicamente, no *Diário de Lisboa*, as suas “impressões dum espectador”, dando conta da “admiração” que sentiu perante essa “visão retrospectiva” do “período áureo da nossa grandeza”. Via neste cortejo, não as “últimas recordações duma gloriosa nacionalidade em nostálgica decrepitude, mas sim os traços que ligam o nosso passado épico ao nosso presente vigoroso” e acreditava, inclusivamente, que quando desfilasse por Lisboa se tornaria numa “fonte de energia moral, instigando-nos a aspiração de manter com brilho a nossa situação no mundo”¹⁶⁸⁷. Por tudo isto e mais, pedia-se que se repetisse imediatamente o espectáculo¹⁶⁸⁸.

Arraiais, Feiras, Marchas Populares e outros Festejos

Como parte do programa das Festas refira-se ainda uma Feira Regional erguida no Terreiro do Paço, com “barracas e toldos ao sabor oitocentista”¹⁶⁸⁹, sob a direcção, da responsabilidade de Gustavo de Matos Sequeira e projectos dos architectos Rebello de Andrade e do engenheiro Carlos Santos¹⁶⁹⁰. Esta, conforme se descrevia, “vista do rio e de noite (...) lembrava um recanto inverosímil de qualquer país lendário criado por uma fantasia poderosa de romancista”¹⁶⁹¹. Também as marchas voltaram nesse ano, sem “o deslumbramento ou a sumptuosidade de outros números do programa de festas” mas com “a sua nota mais pitoresca”¹⁶⁹², como se fez questão de avisar previamente, e foi

¹⁶⁸⁶ *Diário de Lisboa*, n.º 4157, Lisboa, 13 de Junho de 1934; n.º 4158, Lisboa, 14 de Junho de 1934.

¹⁶⁸⁷ «D. Alberto Bramão, Impressões dum espectador» in *Diário de Lisboa*, n.º 4164, Lisboa, 20 de Junho de 1934.

¹⁶⁸⁸ «Balanço geral das imponentes festas de Lisboa» in *Diário de Lisboa*, n.º 4158, Lisboa, 14 de Junho de 1934.

¹⁶⁸⁹ Para descrição detalhada ver *Diário de Lisboa*, n.º 4153, Lisboa, 9 de Junho de 1934. Ver ainda «Vai haver uma feira no Terreiro do Paço» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 308, Lisboa, 6 de Maio de 1934.

¹⁶⁹⁰ «Nesta organização trabalharam os vogais da comissão srs. Roque da Fonseca, Matos Sequeira e Leitão de Barros», de acordo com «As Grandes Festas de Lisboa começam já para a semana» in *Diário de Lisboa*, n.º 4146, Lisboa, 2 de Junho de 1934.

¹⁶⁹¹ «A Feira Regional no terreiro do Paço» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 314, Lisboa, 17 de Junho de 1934.

¹⁶⁹² «As Marchas Populares dos Bairros da Capital» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 307, Lisboa, 29 de Abril de 1934. As marchas de 1934 tiveram a direcção de Norberto de Araújo, com figurinos assinados por Martins Barata. Veja-se as descrições em «A Poesia do Povo nas Marchas dos Bairros» in *Diário de Lisboa*, n.º 4154, Lisboa, 10 de Junho de 1934. Veja-se ainda as reproduções em «As Marchas Populares dos Bairros da Capital» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 307, Lisboa, 29 de Abril de 1934. Ver o mesmo artigo sobre a música de Raul Ferrão, Hugo Vidal e Bento Caeiro. Nesse ano, na noite de 11 de Junho desfilaram doze bairros. Tal como se descreveu no *Diário de Lisboa*, “[d]o ocidente vem os ranchos da Ajuda, Santo Amaro, Alcântara, Madragoa e Campo de Ourique. Do Norte da Cidade os ranchos de Benfica e Sete Rios. Do Oriente da cidade vêm Alto do Pina, S. Vicente, Mouraria e Alfama”. Ver «Inauguram-se hoje as Festas da Cidade» in *Diário de Lisboa*, n.º 4153, Lisboa, 9 de Junho de 1934. Nestas marchas participaram um total de mil e duzentas figuras, 180 arcos e 12 filarmónicas com 160 músicos, oito maestros e músicos, treze escritores, três “costumiers”, doze artistas pintores e decoradores, doze ensaiadores além dos operários contratados para esse fim, numa ampliação gigantesca do que se tinha assistido dois anos antes de acordo com «Começam já depois de amanhã as festas da cidade» in *Diário de Lisboa*, n.º 4150, Lisboa, 6 de Junho de 1934. Ver ainda o artigo do próprio organizador das marchas, Norberto de Araújo, onde em duas páginas dá conta dos trabalhos e organização que levaram à concepção das marchas. Norberto de Araújo, «A Poesia do Povo nas Marchas dos Bairros» in *Diário de Lisboa*, n.º 4154, Lisboa, 10 de Junho de 1934. No que diz respeito ao trajecto, estas saíram às 22 horas do Terreiro do Paço em direcção ao Parque Eduardo VII, passando pela Rua Augusta, Rossio, Restauradores, subindo a Avenida, usando depois a Rua Joaquim António de Aguiar e a Rua Castilho para entrarem no Parque pela frente da penitenciária, perante cerca de 300.000 pessoas de acordo com *Diário de Lisboa*, n.º 4155, Lisboa, 11 de Junho de 1934. Este tem a descrição das

possível assistir ainda ao Grande Cortejo Fluvial¹⁶⁹³ e ao Cortejo de Carros de Bombeiros¹⁶⁹⁴.

Em simultâneo com estes eventos de rua houve a Exposição Camoneana, dirigida pelo Joaquim Leitão e com conferências de Hernâni Cidade¹⁶⁹⁵; corridas de touros de contornos históricos, “à antiga portuguesa”¹⁶⁹⁶; um desfile desportivo organizado¹⁶⁹⁷; e a Associação Comercial de Lojistas, um dos responsáveis pelas Festas, festejou também o primeiro centenário com uma exposição na sua sede com “repositório dos cem anos de actividade daquela instituição”¹⁶⁹⁸. Para acompanhar tudo isto, foram feitas uma série de publicações, como o *Programa das Festas de Lisboa*, do *Catálogo da Exposição Camoneana*; a conferência de Hernâni Cidade *Lisboa e os Lusíadas na formação da Pátria*; a adaptação do *Auto de Santo António* por Gustavo de Matos Sequeira; a edição de uma estampa com a *Reconstituição do Cortejo do Século XVIII*; o *Programa Oficial das Marchas Populares*; e o *Guia das Festas da Cidade* não oficial, mas autorizado, pela comissão. Refira-se ainda o Concurso Fotográfico Festas de Lisboa que abre no início de Junho com prémios oferecidos por marcas e casas fotográficas, incentivando a participação do espectador¹⁶⁹⁹.

marchas, participantes e colaboradores. Tal como em 1932 foi organizado uma competição do qual Alfama saiu vencedora, recebendo o Grande Prémio da Câmara Municipal, num evento que terminou de madrugada. Para classificações detalhadas ver «Uma antevisão da famosa embaixada do século XVIII» in *Diário de Lisboa*, n.º 4156, Lisboa, 12 de Junho de 1934. Na noite seguinte, dia 12, as marchas voltam a exhibir-se, agora “livremente” nos Festejos nos Bairros, tendo sido igualmente feita a Ronda dos Bairros pelos vereadores e pela Comissão Executiva das Festas. Ver «As Festas de Lisboa» in *Diário de Lisboa*, n.º 4154, Lisboa, 10 de Junho de 1934; Norberto de Araújo, «A Poesia do Povo nas Marchas dos Bairros» in *Diário de Lisboa*, n.º 4154, Lisboa, 10 de Junho de 1934.

¹⁶⁹³ O Grande Cortejo Fluvial foi organizado pelos vogais da comissão executiva Mário Alves e Luiz Teixeira e por Joaquim Mil Homens. Ver «As Grandes Festas de Lisboa começam já para a semana» in *Diário de Lisboa*, n.º 4146, Lisboa, 2 de Junho de 1934. Os projectos dos já mencionados artistas plásticos Maria Adelaide Lima Cruz, Cunha Barros, Augusto Pina, Roberto Santos, Bernardo Marques, Lino António, Carlos Botelho e Tom foram reproduzidos in «O grande cortejo fluvial nas Festas de Lisboa» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 310, Lisboa, 20 de Maio de 1934. Este cortejo “coroadado de bom gosto, de arte, de aspecto regionalista e de cor” fez com que “a vasta clareira do Cais das Colinas (...) ricamente decorada, com bandeiras e galhardetes, festões e lanterninas [fosse] como um palco maravilhoso onde perpassará, como num ecrã de mágica” de acordo com «O grande cortejo fluvial nas Festas de Lisboa» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 310, Lisboa, 20 de Maio de 1934. Ver ainda *O Século*, n.º 18754, Lisboa, 31 de Maio de 1934; *O Século*, n.º 18765, Lisboa, 11 de Junho de 1934; «As Festas de Lisboa terão um aspecto de deslumbramento» in *Diário de Lisboa*, n.º 4152, Lisboa, 8 de Junho de 1934.

¹⁶⁹⁴ Cortejo de Carros de Bombeiros foi organizado por Matos Sequeira, filho, Frazão de Vasconcelos e comandante e subcomandante do Batalhão de Sapadores Bombeiros, respectivamente os Capitães (Frederico) Vilar e Pereira Dias («Cerca de 300.000 pessoas assistiram ontem ao desfile das marchas populares» in *Diário de Lisboa*, n.º 4155, Lisboa, 11 de Junho de 1934). Este consistiu numa apresentação de material de “material de incêndio das diversas épocas, acompanhado por cerca de 600 homens, cada qual com sua indumentária própria, revivendo, assim, trechos da vida passada” de acordo com Luís Pastor de Macedo in «Começam já depois de amanhã as festas da cidade» in *Diário de Lisboa*, n.º 4150, Lisboa, 6 de Junho de 1934. Desfilaram “desde uma primeiras bombas a braços, que vieram para Portugal em 1673 até aos últimos modelos de bombas a vapor” de acordo com «Começam já depois de amanhã as festas da cidade» in *Diário de Lisboa*, n.º 4150, Lisboa, 6 de Junho de 1934. Ver ainda *Diário de Lisboa*, n.º 4154, Lisboa, 10 de Junho de 1934; *O Século*, n.º 18763, Lisboa, 9 de Junho de 1934; *O Século*, n.º 18766, Lisboa, 12 de Junho de 1934.

¹⁶⁹⁵ Ver *Diário de Lisboa*, n.º 4168, Lisboa, 24 de Junho de 1934.

¹⁶⁹⁶ «As Festas de Lisboa – resumo do programa» in *Diário de Lisboa*, n.º 4151, Lisboa, 7 de Junho de 1934. Para breve descrição ver ainda *Diário de Lisboa*, n.º 4153, 9 de Julho de 1934.

¹⁶⁹⁷ «As Grandes Festas de Lisboa começam já para a semana» in *Diário de Lisboa*, n.º 4146, Lisboa, 2 de Junho de 1934. Ver ainda *O Século*, n.º 18763, Lisboa, 9 de Junho de 1934; *O Século*, n.º 18765, Lisboa, 11 de Junho de 1934.

¹⁶⁹⁸ «Uma antevisão da famosa embaixada do século XVIII» in *Diário de Lisboa*, n.º 4156, Lisboa, 12 de Junho de 1934.

¹⁶⁹⁹ *O Notícias Ilustrado*, n.º 313, Lisboa, 10 de Junho de 1934.

Dando continuidade a uma suposta “tradição quase extinta”¹⁷⁰⁰, as Festas de Lisboa estabeleciam-se como “um espectáculo de arte e cultura”¹⁷⁰¹. Além disso, como descrevia o programa então publicado, “iniciativas desta ordem muito beneficiam a vida económica da cidade, produzindo um sensível movimento no comércio e na indústria, e atenuando largamente a crise do desemprego que parte das classes trabalhadoras vem atravessando”¹⁷⁰². Por isso, como resumia *O Século*, “a cidade, está alegre”¹⁷⁰³.

Terminadas as festas, estas foram alvo de uma (rara) coluna elogiosa de Artur Portela, desta vez n’ *O Notícias Ilustrado*. Intitulada «A Lição das Festas», nesta dava-se conta do êxito das festividades, onde “não houve necessidade de pedir ideias emprestadas ao estrangeiro, nem de fabricar números de feira, mais ou menos bizarros”. O colunista, nesse sentido, prezava o pitoresco e folclore “local” e esperava, desde logo, que no ano seguinte as festas voltassem a decorrer, se possível com a “fantasia e composição” do povo, obviamente “ordenada” e “esteticamente disciplinada”¹⁷⁰⁴. Entretanto, no Porto, inaugurava a Exposição Colonial, onde se consolidaria outros dos pilares do regime, o Império.

3.3.2. Festas da Cidade de Lisboa (1935)

As Festas de Lisboa voltam no ano seguinte com um programa de “cunho nacionalista e cultural” definido, e com a “feição popular e lisboeta que sempre as deve caracterizar”¹⁷⁰⁵.

Embora a sua realização tenha sido, mais uma vez, posta em causa, no início do ano de 1935, o vice-presidente da Comissão Administrativa, Carlos Santos, em carta ao Ministro do Interior, expunha a necessidade e vantagens de dar continuidade às festas e

¹⁷⁰⁰ «As Recordações Populares das Festas de Lisboa» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 313, Lisboa, 10 de Junho de 1934

¹⁷⁰¹ *O Notícias Ilustrado*, n.º 314, Lisboa, 17 de Junho de 1934

¹⁷⁰² *Programa das Festas de Lisboa - 1934*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1934. De acordo com um balanço geral publicado nas páginas do *Diário de Lisboa*, estas festas empregaram perto de 2000 pessoas e ocuparam cerca de 14.000 pessoas, entre “artistas e operários, figurantes e comparsas, gente dos bairros e das sociedades” O orçamento da Comissão Executiva para as Festas foi calculado em 1.200 contos” dos quais 300 contos orçamento foram gastos com a Embaixada realizada por Leitão de Barros, 200 inteiramente destinados à construção do coche de Clemente XI que acima referimos, uma vez que fizeram questão que se usassem materiais verdadeiros. A isto some-se mais quinhentos contos de seguros dos coches. Ver «Balanço geral das imponentes festas de Lisboa» in *Diário de Lisboa*, n.º 4158, Lisboa, 14 de Junho de 1934. Ver ainda Leitão de Barros em «Uma antevisão da famosa embaixada do século XVIII» in *Diário de Lisboa*, n.º 4156, Lisboa, 12 de Junho de 1934. Relativamente aos fundos este provieram do “rendimento dos lugares reservados para as próprias festas, os subsídios dos Bancos, Companhias, Empresas e do comércio, as taxas especiais de festas que a Câmara aprovou, etc. Do cofre da Câmara Municipal – isto é, das normais contribuições dos municípios – não sai um centavo”, de acordo com *Diário de Lisboa*, n.º 4151, Lisboa, 7 de Junho de 1934.

¹⁷⁰³ «As Festas de Lisboa dedica-as ao povo o município da Capital» in *O Século*, n.º 18763, Lisboa, 9 de Junho de 1934.

¹⁷⁰⁴ Artur Portela, «A Lição das Festas» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 314, Lisboa, 17 de Junho de 1934.

¹⁷⁰⁵ Carta de Carlos Santos, vice-presidente da Comissão Administrativa das Festas de Lisboa, dirigida ao Ministro do Interior, datada de 3 de Dezembro de 1934 consultada em Arquivo Festas da Cidade 1935, pasta 2.

no mesmo molde das anteriores¹⁷⁰⁶. Falava de “benefícios de ordem económica e de ordem cultural” ao qual “podem juntar-se também os insofismáveis benefícios de ordem política”. E porque nas festas de 1934 “o entusiasmo, a disciplina, o desafoço moral (...) se patentearam durante os cinco dias de festejos”, na sua opinião estas festividades poderiam tomar-se como “um pretexto para evidenciar a nacionais e a estrangeiros a calma, a ordem, a confiança que reinam no país, o que são bem o reflexo da sua administração honesta, da sua política saneada, da sua moral renascida”¹⁷⁰⁷.

Face a esta argumentação e aprovada a ideia, a 14 de Fevereiro é formada a comissão executiva, com o Vereador do Pelouro dos Serviços Culturais, Luís Pastor de Macedo a assumir a Presidência da Comissão Executiva das Festas, embora viesse a ser substituído, a 28 de Março, pelo Tenente-coronel José Maria Pereira Coelho¹⁷⁰⁸. Estes foram acompanhados por Beires Junqueira, Vereador do Pelouro de Engenharia, na administração, exercendo Leitão de Barros o cargo de vogal conjuntamente com José Figueiredo, José Pontes, Raul Mário Alves, Gustavo de Matos Sequeira, Norberto de Araújo, Luiz Teixeira e Álvaro da Rocha Cabral¹⁷⁰⁹.

Programa das Festas

A dimensão das festas de 1935 superaria as de 1934 em todos os sentidos. Com programa publicado nos jornais a 29 de Maio, a abertura das festividades é programada para a 1 de Junho e estas estender-se-iam durante duas semanas, com eventos quase diários, até dia 16¹⁷¹⁰. Desta vez projectou-se, como números principais, um Torneio de Cavalaria, no Claustro dos Jerónimos e um Cortejo Medieval/ Ala dos Namorados, ambos da responsabilidade Leitão de Barros, assim como a reconstituição de uma

¹⁷⁰⁶ Veja-se Artur Portela, «Uma ideia que morre sem ninguém perguntar porquê» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 348, Lisboa, 10 de Fevereiro de 1935, página 3. Artur Portela remete nesta coluna para uma entrevista do Diário de Lisboa a Luís Pastor de Macedo a esse respeito publicada uns dias antes.

¹⁷⁰⁷ Carta de Carlos Santos, vice-presidente da Comissão Administrativa das Festas de Lisboa, dirigida ao Ministro do Interior, datada de 3 de Dezembro de 1934 consultada em Arquivo Festas da Cidade 1935, pasta 2.

¹⁷⁰⁸ *Anuário da Camara Municipal de Lisboa*, Lisboa, C.M.L., 1935, página 245.

¹⁷⁰⁹ A restante Comissão Executiva das Festas da Cidade consistiria em: Presidente de Honra: general Daniel Rodrigues de Sousa; Presidente: Tenente-coronel José Maria S. Pereira Coelho; Secretário: Dr. Rodrigues Cavalheiro; Delegado da Associação Comercial de Lisboa: Álvaro de Lacerda; Delegado da Associação Comercial de Lojistas de Lisboa: António Rodrigues de Almeida Santos; Delegado do Automóvel Club de Portugal: Joaquim Roque da Fonseca; Inspector das Bibliotecas, Museus e Arquivo Histórico Municipais: Joaquim Leitão; Delegado do Governo Militar de Lisboa: capitão Figueiredo Valente. Colaboraram: Professor Agostinho de Campos, Coronel Manoel Latino, Major Frederico Vilar, Major Pinheiro Correia, Coronel Ferreira Lima, Afonso de Ornelas, Júlio Eduardo dos Santos, Luiz de Melo Sá Nogueira, Padre Manoel Taveira da Silva, Jorge Barradas, 1º Tenente Soares de Oliveira. Os desenhos do programa estiveram a cargo de Stuart Carvalhais. De acordo com *Programa das Festas da Cidade de Lisboa, 1935*

¹⁷¹⁰ «Está já elaborado o programa oficial das Festas de Lisboa» in *Diário de Lisboa*, n.º 4499, Lisboa, 29 de Maio de 1935. É este mesmo jornal que decide, às suas custas, alugar um avião dos Serviços Aéreos Portugueses de Fotogrametria e Transporte, o Águia Branca, para “pode lançar sobre as principais cidades do país e Andaluzia o número especial” com o “objectivo único de realizar um eficaz e útil reclame das maravilhosas festas que vão atrair á capital muitos milhares de portugueses e estrangeiros” in «O Avião “Águia Branca”» in *Diário de Lisboa*, n.º 4499, Lisboa, 29 de Maio de 1935.

Lisboa Antiga concebida por Gustavo de Matos Sequeira¹⁷¹¹. Some-se a estes, e como eventos de maior destaque, um Desfile de Marchas Populares na Avenida da Liberdade, e consequente competição das Marchas Populares no Parque Eduardo VII e Ronda dos Bairros, o Cortejo do Trabalho Nacional, a Festa do Trabalho e uma Feira no Terreiro do Paço realizada por Luiz Teixeira, Raul Mário Alves, com auxílio de Bernardo Marques e do artista plástico Fred Kradolfer (1903-1968)¹⁷¹². Estes eventos foram complementados com a exposição de pintura sobre aspectos de Lisboa, a Exposição Antoniana, a 1ª Exposição Filatélica Portuguesa, a Exposição de Arte Documental Olisiponense, a já habitual Exposição/Concurso de Montras e uma exposição menor na Escola Militar¹⁷¹³. A inauguração do Museu Municipal de Azulejos e Faianças e o descerramento da lápide a Camões foram os dois eventos de carácter mais cívico e a distribuição de fatos e calçado a crianças o evento de carácter social juntamente com o leilão de cravos de papel a favor dos Refeitórios Económicos¹⁷¹⁴. Provas automobilísticas no Parque Eduardo VII e outras competições e demonstrações desportivas no Estádio complementaram o programa juntamente com uma tourada nocturna e o fogo-de-artifício no Tejo¹⁷¹⁵.

Em paralelo ocorreram ainda uma série de eventos que não foram organizados pela Comissão Executiva mas que tiveram o patrocínio do Município¹⁷¹⁶. Foi o caso da Parada de Bombeiros, da Feira do Livro, da Exposição Internacional de Aeronáutica, que serviu “para chamar a atenção do Estado e dos portugueses em benefício da Aviação Nacional”, do Concurso Hípico no Jockey Club e da Patinagem na Praça do Município¹⁷¹⁷.

¹⁷¹¹ De acordo com a agenda publicada no *Programa das Festas da Cidade de Lisboa*, 1935, A “Lisboa Antiga” viria a ser aproveitada como cenário no filme *Bocage*(1936), de Leitão de Barros.

¹⁷¹² Sobre as marchas ver *Diário de Lisboa*, n.º 4488, Lisboa, 18 de Maio de 1935; n.º 4495, Lisboa, 25 de Maio de 1935; n.º 4507, Lisboa, 6 de Junho de 1935 ao n.º 4510, Lisboa, 9 de Junho de 1935; n.º 4512, Lisboa, 11 de Junho de 1935; n.º 4513, Lisboa, 12 de Junho de 1935; *Diário de Lisboa*, n.º 4532, Lisboa, 1 de Julho de 1935. Sobre o Cortejo do Trabalho Nacional ver *Diário de Lisboa*, n.º 4511, Lisboa, 10 de Junho de 1935. Sobre a Festa do Trabalho ver *Diário de Lisboa*, n.º 4512, Lisboa, 11 de Junho de 1935. Sobre as exposições que então decorreram ver J. da Costa Lima, «Festas Culturais» in *Brotéria*, vol. XXI, Lisboa, 1935. Sobre a feira no Terreiro do Paço ver ainda *Diário de Lisboa*, n.º 4508, Lisboa, 7 de Junho de 1935; n.º 4515, Lisboa, 14 de Junho de 1935; n.º 4518, Lisboa, 17 de Junho de 1935.

¹⁷¹³ Sobre a exposição de pinturas de Lisboa ver in *Diário de Lisboa*, n.º 4513, Lisboa, 12 de Junho de 1935; n.º 4532, Lisboa, 1 de Julho de 1935. A Câmara Municipal adquiriria parte dos quadros expostos. Sobre as Exposições Antoniana e Filatélica ver *Diário de Lisboa*, n.º 4502, Lisboa, 1 de Junho de 1935. Sobre o concurso de montras ver *Diário de Lisboa*, n.º 4485, 15 de Maio de 1935; n.º 4488, 18 de Maio de 1935; n.º 4497, 27 de Maio de 1935; n.º 4508, Lisboa, 7 de Junho de 1935; n.º 4511, Lisboa, 10 de Junho de 1935; n.º 4512, Lisboa, 11 de Junho de 1935; n.º 4514, Lisboa, 13 de Junho de 1935; n.º 4515, Lisboa, 14 de Junho de 1935.

¹⁷¹⁴ Sobre o Leilão de Cravos de Papel ver *Diário de Lisboa*, n.º 4529, Lisboa, 28 de Junho de 1935. Sobre a distribuição de roupa e calçado às crianças ver *Diário de Lisboa*, n.º 4514, Lisboa, 13 de Junho de 1935.

¹⁷¹⁵ Ver *Diário de Lisboa*, n.º 4502, Lisboa, 1 de Junho de 1935; n.º 4509, Lisboa, 8 de Junho de 1935.

¹⁷¹⁶ *Anuário da Câmara Municipal de Lisboa*, Lisboa, C.M.L., 1935, página 248.

¹⁷¹⁷ J. da Costa Lima, «Festas Culturais» in *Brotéria*, vol. XXI, Lisboa, 1935. Sobre a Parada dos Bombeiros ver *Diário de Lisboa*, n.º 4517, Lisboa, 16 de Junho de 1935. Sobre Feira do Livro ver *Diário de Lisboa*, n.º 4485, 15 de Maio de 1935; n.º 4502, Lisboa, 1 de Junho de 1935; n.º 4505, 4 de Junho de 1935; n.º 4506, 5 de Junho de 1935; n.º 4512, Lisboa, 11 de Junho de 1935; n.º 4515, Lisboa, 14 de Junho de 1935. Sobre a Exposição e Festival de Aeronáutica ver *Diário de Lisboa*, n.º 4503, Lisboa, 2 de Junho de 1935; n.º 4504, Lisboa, 3 de Junho de 1935; n.º 4506, Lisboa, 5 de Junho de 1935; n.º 4507, Lisboa, 6 de Junho de 1935; n.º 4508, Lisboa, 7 de Junho de 1935; n.º 4509, Lisboa, 8 de Junho de 1935; n.º 4511, Lisboa, 10 de Junho de 1935.

Tinha-se ainda planeado um Desfile dos Costumes Portugueses, que visava a “revista completa de toda a indumentária, etnografia, folclore, usos e costumes das províncias portuguesas”, “a Nação, enfim, na sua expressão do pitoresco, de vida sã e de cor local”, mas este não ocorreu¹⁷¹⁸. De qualquer forma, a Exposição Colonial do Porto que ocorreu no ano anterior já tinha cumprido essa função.

Ala dos Namorados – Corte de D. João I

Para as Festas da Cidade de 1935 Leitão de Barros decide conceber um novo cortejo, de dimensões maiores que o anterior, desta vez conceptualizando sobre episódios da vida da cidade de Lisboa. Programado para dia 12 de Junho o cortejo histórico evocaria a época de D. João I e foi intitulado de “Ala dos Namorados”, remetendo, desde logo, e como o título indica, para o lado direito do quadrado, formado por jovens militares, na Batalha de Aljubarrota (1385). Escolheu-se muito especificamente esta época por ser aquela em que “definiu-se a independência nacional”, em que “abriu-se o ciclo das Descobertas e Conquistas” e em que “abundam as grandes figuras da História Portuguesa”. Através deste cortejo acreditavam os organizadores que se faria compreender, “em toda a sua extensão, o amor da Pátria e o culto da honra, do amor e da energia indomável de uma Raça”¹⁷¹⁹.

O cortejo foi concebido a partir de indicações do geneólogo Afonso de Ornelas, no que diz respeito a símbolos e heráldica, e com a indumentária seleccionada com base em estudos feitos propositadamente pelo Tenente-Coronel Costa Veiga, pelo Capitão Gastão de Matos e pelo Tenente Pavia de Magalhães, que já colaborara n’*ONotícias Ilustrado*¹⁷²⁰. Tendo as Tapeçarias da Tomada de Arzila como base e inspiração, consultaram-se ainda documentos da época de Felipa de Lencastre, existentes em Londres e Livros de Horas¹⁷²¹.

¹⁷¹⁸ Carta de Carlos Santos, vice-presidente da Comissão Administrativa das Festas de Lisboa, dirigida ao Ministro do Interior, datada de 3 de Dezembro de 1934 consultada em Arquivo Festas da Cidade 1935, pasta 2.

¹⁷¹⁹ «O Desfile da Corte do Mestre de Aviz» in *O Século*, n.º 19125, Lisboa, 13 de Junho de 1935.

¹⁷²⁰ «A Ala dos Namorados» in *Diário de Lisboa*, n.º 4504, Lisboa, 3 de Junho de 1935.

¹⁷²¹ De acordo com *Programa das Festas da Cidade de Lisboa*, 1935 e «O Desfile da Corte do Mestre de Aviz» in *O Século*, n.º 19125, Lisboa, 13 de Junho de 1935. Sobre as tapeçarias ver «A Ala dos Namorados» in *Diário de Lisboa*, n.º 4504, Lisboa, 3 de Junho de 1935. De acordo com o artigo, as tapeçarias “celebram episódios da conquista, em 1471, das praças marroquinas de Arzila e Tânger pelas forças de D. Afonso V de Portugal e retratam os seguintes episódios: o desembarque em Arzila; o cerco de Arzila; a tomada de Arzila; a entrada em Tânger. Foram executadas sob encomenda do rei português, sendo essa execução atribuída à oficina de Passchier Grenier em Tournai, hoje na Bélgica”.



Fig. 45. Capa de *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 364, Lisboa, 2 de Junho de 1935.

Fig. 46. Figurinos concebidos para a Ala dos Namorados in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 364, Lisboa, 2 de Junho de 1935.

Fig. 47. Figurino e estudos para a Ala dos Namorados in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 363, Lisboa, 26 de Maio de 1935.

No que diz respeito ao guarda-roupa, este foi desenhado por Martins Barata¹⁷²², a partir das investigações acima referidas, e executado pela Casa Olaio, com excepção do fato e manto da Rainha cujo figurino foi concebido pelo próprio Leitão de Barros¹⁷²³. Os brocados e tecidos antigos utilizados provieram da colecção Paula Lopes – “uma casa com mais de 200 anos de existência e que trabalhou sempre para todas as grandes festividades religiosas da velha Lisboa”¹⁷²⁴ – e de Álvaro Costa que cedeu as armaduras, plumas e outros adereços. Foram ainda encomendados vestidos da Casa Garnier, em Paris, facto que levantou então algumas indignações patrióticas¹⁷²⁵. Raul Marques foi o encarregue da ourivesaria. Auxiliaram também este cortejo com diverso material os Ministérios da Guerra e do Interior, a Escola de Educação Física do Exército e a Fábrica de Equipamentos e Arreios¹⁷²⁶. O Conservatório Nacional emprestou o pavilhão de indumentária para “guardar roupa e armas vindas do estrangeiro e destinados às festas da Cidade”¹⁷²⁷. Para a figuração foram convocados atletas do Corpo Sapadores Bombeiros do Município de Lisboa, alunos da Casa Pia e do Gimnásio Club Português e contou-se com o auxílio da Escola Profissional de Paiã e do Jardim Zoológico que emprestou os animais necessários¹⁷²⁸.

¹⁷²² *Programa das Festas da Cidade de Lisboa, 1935*

¹⁷²³ «O Desfile da Corte do Mestre de Aviz» in *O Século*, n.º 19125, Lisboa, 13 de Junho de 1935.

¹⁷²⁴ «A Ala dos Namorados» in *Diário de Lisboa*, n.º 4504, Lisboa, 3 de Junho de 1935.

¹⁷²⁵ Perguntava o jornal *O Bandarra* se “não poderiam ter sido feitos em Portugal? Cremos que, ajudadas pela inteligência e bom gosto de quem organizou o torneio, as nossas costureiras fariam tão bem o trabalho como as *midinettes* parisienses”. Ver «As Festas da Cidade» in *Bandarra*, n.º 14, Lisboa, 15 de Junho de 1935. Sobre a encomenda ver «O que vão ser as maravilhosas festas» in *Diário de Lisboa*, n.º 4504, Lisboa, 3 de Junho de 1935.

¹⁷²⁶ Sobre a colaboração do Ministérios da Guerra e do Interior ver *Programa das Festas da Cidade de Lisboa, 1935*. Sobre a colaboração do Escola de Educação Física do Exército ver Ofício 1180, p.1918/34, carta assinada por Raul Loureiro, tenente-coronel, datada de 10 de Abril de 1935 em Arquivo Festas da Cidade 1935, caixa 1, pasta n.º 1. Sobre a colaboração de Fábrica de Equipamentos e Arreios ver Carta datada de 15 de Abril de 1935 em Arquivo Festas da Cidade 1935, caixa 1, pasta n.º 1.

¹⁷²⁷ Carta datada de 13 de Abril de 1935 em Arquivo Festas da Cidade 1935, caixa 1, pasta n.º 1.

¹⁷²⁸ Sobre a colaboração de Corpo Sapadores Bombeiros do Município de Lisboa ver *Programa das Festas da Cidade de Lisboa, 1935*. Sobre a colaboração dos alunos da Casa Pia ver a carta de José Maria Coelho, 9 de Abril de 1935 em Arquivo Festas da Cidade 1935, caixa 1, pasta n.º 1. Sobre a colaboração do Gimnásio Club Português ver a carta de 11 de Maio de 1935 em Arquivo Festas da Cidade 1935, caixa 1, pasta n.º 1.



Fig. 48-51. Pormenores do desfile da Corte de D. João I in *O Século*, Lisboa, 14 de Junho de 1935.

Na tarde de 12 de Junho “cem mil cabeças”, “oito quilómetros de povo”, de Belém a Alvalade, assistiram ao desfile da Corte de D. João I, “comungando em silêncio, ante a visão que se aproxima, e já rola, vinda dos limbos do tempo, cinco séculos atrás”¹⁷²⁹. “Anulam-se os tempos, as distâncias, nesta retrospectiva suprema” e como uma visão, “D. João I de Portugal volta de Aljubarrota, com os seus terços, as suas mesnadas, as suas falanges, as suas cortes”, descrevia então o *Diário de Lisboa*, e “o desfile começa, ora lentamente e procissional, ora em rajadas fulgurantes, nesta tetralogia admirável de história, de heroísmo, de graça de beleza. A Pátria acordou. Eila que desfila na epopeia de outros tempos”¹⁷³⁰. Como uma narrativa concebida de forma quase cinematográfica,

à frente 24 homens de armas, com lanças, seguidos por 32 moços com trombetas e oito peões da guarda do paço de D. João I. Depois, marcham 50 cavaleiros da Ordem de Cristo e o prior de Santa Cruz coberto com o pálio rico, seguro por oito homens. Atrás do prelado caminham quatro monges e o bispo de Coimbra e o arcebispo de Braga, ambos mitrados e também sob pálios. Seguem na retaguarda dos bispos de Silves, Évora, Bragança e Porto vinte e quatro frades cruzios regulares e vinte e dois de S. Domingos. O Condestável leva os seus homens de confiança – fidalgos, que o acompanharam em Aljubarrota – e dez trombeteiros.

O rei vai num pálio, a cujas varas pegam dezasseis homens, precedido de quatro pagens com as armas reais. Também não faltam os bobos, jograis e remedadores. Cinquenta freiras e vassalos servem de escolta, luzida, com dezasseis chameleiros e trombeteiros.

Desfilam com o rei 18 cavaleiros de Borgonha e seus escudeiros.

Abrem a corte da rainha D. Felipa de Lencastre quarenta passavantes, duas liteiras de marcha. A excelsa mãe dos Infantes vem em anda grande, segura por 16 homens.

Com a rainha vêm tangedores de câmara, as donas e donzelas, em liteiras e palanques, falconeiros e trombeteiros.

Segue-se a cavalgada das donzelas com palafreiros e trombeteiros, servindo de escolta cinquenta peões de armas e outros tantos vassalos ou cavaleiros de Sant'Iago, com chameleiros.

¹⁷²⁹ «D. João I, de volta de Aljubarrota – Uma Evocação Admirável de Leitão de Barros» in *Diário de Lisboa*, n.º 4514, Lisboa, 13 de Junho de 1935.

¹⁷³⁰ «O Cortejo Medieval desta tarde» in *Diário de Lisboa*, n.º 4514, Lisboa, 13 de Junho de 1935..

Também figura no Cortejo a casa do infante D. Duarte, este com resguardo de pátio de dez fidalgos às varas. Depois, aparecem D. Henrique, D. Pedro e D. Fernando, levando o segundo alguns homens do mar; também vão neste conjunto dos príncipes dezoito cavaleiros, com pagens, escudeiros e homens que conduzem engenhos de guerra.

A fechar, 50 fidalgos emplumados e 16 chameleiros.¹⁷³¹

Ao longo de todo o cortejo, em escudos, bandeiras e vestes, exibiram-se símbolos identificadores de classes eclesiásticas e ordens que representavam. “Templários, de manto branco e cruz de Santiago, flordelizada em sangue”, “juizes, de gorra eguantes vermelhos, túnica negra, severa da verdade de Deus”, bispos com “de cruz dupla, entre chamas triangulares” e nas bandeiras “castelos de oiro de Portugal, acaireladas de prata, cruces verdes de Aviz”¹⁷³². “Símbolos da força, da glória e da fé”, como sintetizava o nacionalista *Bandarra*¹⁷³³. Lisboa apreendia essa lição de História leccionada no espaço público, olhando para essas tapeçarias transformadas em realidade e estátuas de “bronze feito carne”, em êxtase¹⁷³⁴.



Fig. 52-55. Pormenores do desfile da Corte de D. João I in *O Século*, Lisboa, 14 de Junho de 1935.

Se este foi o sentimento geral, outros, mais sóbrios, faziam reparos de como “lamentável foi que os figurantes religiosos não respeitassem a sua representação que chegou a escandalizar com algumas atitudes pouco educadas para o público e insultantes para os hábitos envergados”¹⁷³⁵.

Torneio Medieval

No entanto, a grande novidade destas Festas seria o Torneio Medieval. Idealizado e realizado por Leitão de Barros, neste o realizador trabalhou em conjunto com o José Vitorino Pavia de Magalhães, tenente com trabalho feito em assuntos medievais e autor do drama histórico *A Ribeyrinha* para o qual Leitão de Barros

¹⁷³¹ «O Cortejo Medieval desta tarde» in *Diário de Lisboa*, n.º 4514, Lisboa, 13 de Junho de 1935. Para descrição detalhada e lista de actores e figurantes ver *O Século*, Lisboa, 14 de Junho de 1935, páginas 5 e 8.

¹⁷³² «O Cortejo Medieval desta tarde» in *Diário de Lisboa*, n.º 4514, Lisboa, 13 de Junho de 1935.

¹⁷³³ Francisco Manuel, «Definição – Símbolos» in *Bandarra*, n.º 14, Lisboa, 15 de Junho de 1935.

¹⁷³⁴ «O Torneio Medieval no Claustro dos Jerónimos» in *Diário de Lisboa*, n.º 4510, Lisboa, 9 de Junho de 1935.

¹⁷³⁵ J. da Costa Lima, «Festas Culturais» in *Brotéria*, vol. XXI, Lisboa.

concebeu os cenários no já ido ano de 1923, naquela que seria provavelmente a primeira colaboração entre ambos¹⁷³⁶. Desta feita foi contratado para, durante cerca de dois meses, fazer a pesquisa documental para o Torneio. Juntamente com estes trabalhou Martins Barata que “não cansava de ressuscitar, uma a uma, a interminável galeria de figuras” através dos figurinos que desenhava, tal como o fez para a Ala dos Namorados¹⁷³⁷.

Em termos logísticos, D. Luís da Cunha Menezes formou “os cavaleiros nas regras de cavalaria, nas evoluções hípicas e nas lutas”¹⁷³⁸ e tenente Almada Negreiros participou como adjunto técnico¹⁷³⁹. Eugénio de Castro e Silva Tavares, poetas, com o auxílio de Pavia de Magalhães, foram os autores da “parte declamada da acção”. A parte musical foi da responsabilidade do maestro Frederico de Freitas, que assinou a “Marcha Guerreira de Nun’Alvares” na sua aparição nocturna e esta foi musicada pela Banda da Música da Armada, pelos músicos do Comando Geral da G.N.R. e um coro infantil¹⁷⁴⁰. Como figurantes participaram nesse evento as alunas do Recolhimento de S. Pedro de Alcântara e do Instituto Luísa Paivade Andrade, dos Asilos de Santa Clara e Nuno Álvares e do Reformatório Central de Lisboa Padre António de Oliveira¹⁷⁴¹. O Museu Nacional de História Natural auxiliou com material, a Casa Pia de Lisboa com iluminação e a Sociedade de Geografia com cadeiras, tal como a Academia de Ciências, a Liga 28 de Maio, os Paços do Conselho e o Jockey Club¹⁷⁴². Além disso foram requisitados guarda-roupa e material de época a museus de Inglaterra, da França e da Bélgica e material de guerra para estudo para futura adaptação ao regimento de Cavalaria nº 7¹⁷⁴³.

¹⁷³⁶ De acordo com o próprio Pavia de Magalhães in Magalhães, Pavia de, *O Torneio Medieval*, Lisboa, Livraria J. Rodrigues & Cª, Editores, 1935. Pavia de Magalhães tinha previamente trabalhado sobre a tomada de Faro aos moiros, em 1916 e sobre a conquista de Tavira, em 1920 e em 1922, de acordo com o próprio, in Magalhães, Pavia de, *O Torneio Medieval*, Lisboa, Livraria J. Rodrigues & Cª, Editores, 1935.

¹⁷³⁷ Magalhães, Pavia de, *O Torneio Medieval*, Lisboa, Livraria J. Rodrigues & Cª, Editores, 1935. “Martins Barata iluminou programas e desenhou a indumentária que apareceu elegante, fascinadora, de nobilíssimo corte” in J. da Costa Lima, «Festas Culturais» in *Brotéria*, vol. XXI, Lisboa, 1935.

¹⁷³⁸ J. da Costa Lima, «Festas Culturais» in *Brotéria*, vol. XXI, Lisboa, 1935.

¹⁷³⁹ Autorização cedida pelo Quartel-general do Governo Militar de Lisboa, na figura de Domingos Oliveira (governador militar), datada de 22 de Abril de 1935 consultada em Arquivo Festas da Cidade 1935, caixa 1, pasta n.º 1.

¹⁷⁴⁰ J. da Costa Lima, «Festas Culturais» in *Brotéria*, vol. XXI, Lisboa, 1935. Ver ainda Programa das Festas da Cidade de Lisboa, 1935.

¹⁷⁴¹ Sobre a participação de as alunas do Recolhimento de S. Pedro de Alcântara e do Instituto Luísa Paiva de Andrade ver carta do provedor da Misericórdia de Lisboa, José da Silva Ramos, de 21 de Junho de 1935, Arquivo Festas da Cidade 1935, caixa 1, pasta n.º 1. Sobre a participação dos Asilos de Santa Clara e Nuno Álvares ver Ofício n.º 2459, de 20 de Junho de 1935, consultado em Arquivo Festas da Cidade 1935, caixa 1, pasta n.º 1. Sobre a participação do Reformatório Central de Lisboa Padre António de Oliveira ver Ofício n.º 192, 19 de Março de 1935, em Arquivo Festas da Cidade 1935, caixa 1, pasta n.º 1.

¹⁷⁴² Sobre o auxílio do Museu Nacional de História Natural ver a carta do director datada de 21 de Março de 1935 em Arquivo Festas da Cidade 1935, caixa 1, pasta n.º 1. Sobre o auxílio da Casa Pia de Lisboa ver a Carta de 22 de Maio de 1935 em Arquivo Festas da Cidade 1935, caixa 1, pasta n.º 1. Sobre o auxílio da Sociedade de Geografia ver a Carta de 17 de Maio de 1935 em Arquivo Festas da Cidade 1935, caixa 1, pasta n.º 1.

¹⁷⁴³ Sobre a requisição de material a museus estrangeiros ver *O Torneio Medieval* in *Diário de Lisboa*, n.º 4504, Lisboa, 3 de Junho de 1935. Sobre a requisição de material ao regimento de Cavalaria nº 7 ver a Carta assinada pelo General Domingos Oliveira datada de 15 de Junho, arquivada in Arquivo Festas da Cidade 1935, caixa 1, Pasta 1, Cortejo e Torneio Medieval.

De acordo com as descrições de então, entram “primeiro os juízes de campo, severos e graves, de vestes escuras, o marechal de liça e o arauto que anuncia o torneio”. Seguem-lhes, D. João I, “enorme, barbi-ruivo” a cavalo, como uma “estátua equestre” que “passa numa nuvem de flores e palmas”; os fidalgos torneiadores “com as suas armaduras respendentes, vizeiras descidas, lambrequins no elmo, lança ao alto”; os “músicos, menestreis e trovadores”; “pagens, donzéis, escudeiros”; e as donas e donzelas, numa “onda de rendas, de mateus broslados, de veludos, de cores mortas, firmas e cintos, refulgentes de pedrarias”.



Fig. 56-57. Pormenores do Torneio Medieval in *Diário de Lisboa*, n.º 4514, Lisboa, 13 de Junho de 1935.

Fig. 58. Pormenor do ensaio para o Torneio Medieval in *O Notícias Ilustrado*, n.º 365, Lisboa, 9 de Junho de 1935.

Fig. 59-60. Pormenores do Torneio Medieval in *O Notícias Ilustrado*, n.º 366, Lisboa, 16 de Junho de 1935.

Fig. 61. Pormenor do ensaio para o Torneio Medieval in *O Século*, Lisboa, 8 de Junho de 1935.

O Mestre de Aviz, de seguida, discursa na sua tribuna, sob bandeiras com a cruz de S. Jorge, e entra a rainha D. Filipa de Lencastre, “linda, loura e branca, num roscier de espumas” e depois o D. Prior de Alcobaça “que passou despercebido”. Enquanto isso, “um coro de charamelas estruge no claustro, em notas agudas e marciais de combate” e passam a entrar trinta e seis escudeiros “montados nos seus corceis de combate, vestidos de aço e ferro” com espadas e lanças – onde donzelas colocam os lambrequins -, escudos, bandeiras e insígnias. Anunciado o torneio, e feito o juramento de honra, começa o torneio. “O choque é tremendo, confuso, tumultoso”, como se descreve no *Diário de Lisboa*, “é um torvelinho de aços que se chova e se despedaça, num contacto brutal” que resulta em cavalos feridos, escudos partidos e cavaleiros no chão. Acalmada a violência com as trovas de D. Diniz, “um clarão de luz desce do céu, como um sinal divino, incendiando o mosteiro” anunciando a chegada do Condestável¹⁷⁴⁴.

¹⁷⁴⁴ De acordo com as descrições “Uma visão do torneio medieval que se realiza amanhã no claustro dos Jerónimos” in *Diário de Lisboa*, n.º 4508, Lisboa, 7 de Junho de 1935, páginas centrais. Ver ainda as fotografias impressas in *Diário de Lisboa*, n.º 4510, Lisboa, 9 de Junho de 1935. Ver também J. da Costa Lima, «Festas Culturais» in *Brotéria*, vol. XXI, Lisboa, 1935; *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 364, Lisboa, 2 de Junho de 1935 a *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 367, Lisboa, 23 de Junho de 1935.

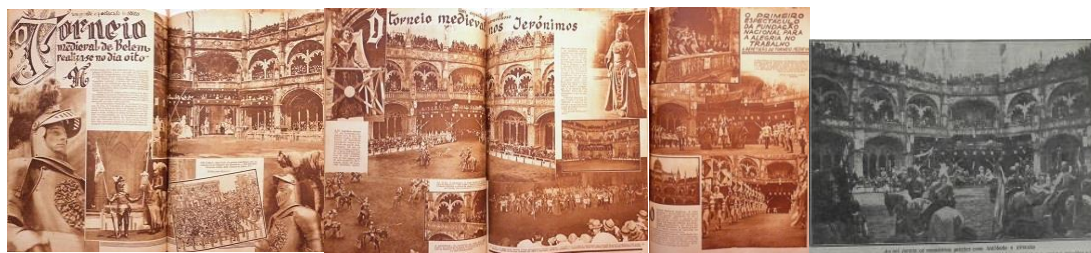


Fig. 62. «Torneio Medieval de Belém» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 364, Lisboa, 2 de Junho de 1935.

Fig. 63. «Torneio Medieval dos Jerónimos» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 366, Lisboa, 16 de Junho de 1935.

Fig. 64. «O Primeiro Espectáculo da F.N.A.T.» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 368, Lisboa, 30 de Junho de 1935.

Fig. 65. Pormenor do Torneio Medieval in *O Século*, Lisboa, 9 de Junho de 1935.

Êxito de bilheteira, uma vez que “numa cidade que é habitada por 600.000 pessoas só 5.000 conseguiriam ser contempladas com tão belo espectáculo”, decidiu-se repetir o torneio, a 20 de Junho, novamente nos Jerónimos¹⁷⁴⁵. No entanto, face aos “20.000 pedidos de bilhetes para uma lotação de 3.000 lugares”, e entendendo que esta segunda exibição deveria ser gratuita, a Câmara Municipal decidiu oferecer os bilhetes a trabalhadores filiados em sindicatos nacionais, sendo a maioria entregues à recém-criada Fundação Nacional para a Alegria do Trabalho¹⁷⁴⁶. Uma medida que se reflectiu na inscrição de muitos na referida fundação para conseguirem bilhetes¹⁷⁴⁷.

Por altura dessa segunda representação foi também anunciada para 7 de Julho uma semelhante em Coimbra, como parte das comemorações da inauguração do Sanatório da Colónia Portuguesa no Brasil. O programa consistiu num desfile pela cidade do Cortejo Medieval e, findo este, um Torneio Medieval nos jardins do novo Sanatório¹⁷⁴⁸. Os festejos não correram da melhor forma uma vez que “fora de Lisboa, terras de província, faltam ruas e avenidas suficientemente largas para que o cortejo se possa desenvolver com o brilho e imponência que aí (Lisboa) teve”, como explicava um anónimo em carta dirigida à Comissão Executiva das Festas de Lisboa¹⁷⁴⁹. Mas esta incapacidade da maioria das cidades, senão todas à excepção de Lisboa, de poderem conceber eventos de grandes dimensões e aparato, não seria um problema pois o cinema encarregar-se-ia dessa missão¹⁷⁵⁰. Esta seria cumprida não só com documentários mas

¹⁷⁴⁵*Diário de Lisboa*, n.º 4509, Lisboa, 8 de Junho de 1935. Sobre distribuição de bilhetes ver Ofício 1931, processo 1918/34, de 21 de Maio de 1935; Ofício 1960, de 22 de Maio de 1935 em Arquivo Festas da Cidade 1935, caixa 1, pasta n.º 1.

¹⁷⁴⁶ «A Repetição do Torneio Medieval» in *Diário de Lisboa*, n.º 4522, Lisboa, 21 de Junho de 1935. Sobre a colaboração com a Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho ver *Diário de Lisboa*, n.º 4521, Lisboa, 20 de Junho de 1935; «O Primeiro Espectáculo da F.N.A.T.» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 368, Lisboa, 30 de Junho de 1935.

¹⁷⁴⁷De acordo com o *Diário de Lisboa*, “como a procura de bilhetes tem sido incalculável, dando-se até o caso de se terem inscrito num sindicato 150 operários só para puderem assistir ao torneio, resolveu-se proceder a uma rasteio justo, estabelecendo a proporção entre o numero de bilhetes pedidos e a população associativa de cada sindicato.” «A Repetição do Torneio Medieval» in *Diário de Lisboa*, n.º 4522, Lisboa, 21 de Junho de 1935. Ver ainda *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 367, Lisboa, 23 de Junho de 1935.

¹⁷⁴⁸ «As Festas de Coimbra» in *Diário de Lisboa*, n.º 4538, Lisboa, 7 de Julho de 1935.

¹⁷⁴⁹ Carta anónima dirigida à Comissão Executiva das Festas de Lisboa, consultada em Arquivo Festas da Cidade 1935, caixa 1, pasta n.º 1.

¹⁷⁵⁰*Festas da Cidade - Concurso de Montras* (1935) de Artur Costa de Macedo; *Festas de Lisboa I, II, III* (1935) por realizadores não identificados; *Reconstituição Duma Embaixada do Século XVIII* (1935) de Manuel Luís Vieira; *O Torneio Medieval* (1935) de

também com ficção, caso de *Bocage* do próprio Leitão de Barros, no ano seguinte, onde se fez uso do recinto da Lisboa Antiga erguida por Matos Sequeira para estas festas.

Lições, Contas e Prejuízos

Embora as festas sejam reclamadas como uma “lição de História e de Arte”, e mesmo que tenha havido algum cuidado na reconstituição, nunca foi intenção dos responsáveis que esta fosse exacta. Tal como na sua primeira reconstituição – o mercado seiscentista – também aqui Leitão de Barros usa o termo medieval de forma abrangente, englobando tudo o que achou necessário de forma a montar uma imagem total e operacional. No livreto que acompanhou o evento o tenente Pavia de Magalhães, o responsável pelo estudo, explicava

não pretende o Leitão de Barros fazer a reconstituição histórica e exacta de qualquer sucesso passado, nem ainda localizar o seu torneio no ano de tal, mas tão somente dar aos seus espectadores a visão duma festa medieval, em que tanto pode parecer uma couraça de *fulcro* ou *riste* (que somente surge depois de 1480) como um broquel do século anterior. (...) D. João I significa unicamente o período aproximado do espectáculo, que se evoca, o que não quererá dizer que parte da figuração não pudesse surgir no reinado de D. Fernando ou no de D. Duarte.¹⁷⁵¹

Como tal, os números do programa foram escolhidos e reorganizados da forma que mais convieram. Preferiu-se o Jogo do Tavalado na sua versão ibérica ao “jogo das canas, o *djirid* ou *djerid* árabe do séc. XIII” e todo o torneio era uma adaptação dos que se realizavam em França e Inglaterra¹⁷⁵². Embora se afirmasse publicamente que tinham sido “executados sobre textos cuidadosamente estudados”¹⁷⁵³, também se admitia ter sido alterado o rigor, adaptando e rescrevendo regulamentos, de forma a facilitar a organização e reconstituição, e a que, por exemplo, se diminuísse a violência¹⁷⁵⁴. A própria localização do espectáculo foi outra das incongruências. Realizado no Mosteiro dos Jerónimos, com “o anacronismo de uma centena de anos” – claustro concluído em 1554, fachada e torre redesenhadas em 1878 pelos cenógrafos italianos Cinatti e Rambois – deixava-se claro que se tinha optado por este por ser uma “jóia manuelina,

César de Sá; *Festas da Cidade* (1935) por realizador não identificado; *Torneio Medieval do Claustro dos Jerónimos* (1936) por realizador não identificado. Informação recolhida em <http://www.cinemaportugues.ubi.pt> consultado a 10 de Dezembro de 2013.

¹⁷⁵¹ Magalhães, Pavia de, *O Torneio Medieval*, Lisboa, Livraria J. Rodrigues & Cª, Editores, 1935, página 23.

¹⁷⁵² Magalhães, Pavia de, *O Torneio Medieval*, Lisboa, Livraria J. Rodrigues & Cª, Editores, 1935, página 27. Ver ainda J. da Costa Lima, «Festas Culturais» in *Brotéria*, vol. XXI, Lisboa, 1935.

¹⁷⁵³ *Programa das Festas da Cidade de Lisboa*, 1935.

¹⁷⁵⁴ Magalhães, Pavia de, *O Torneio Medieval*, Lisboa, Livraria J. Rodrigues & Cª, Editores, 1935, página 37.

de “patine” assombrosa, de recorte único”, uma “moldura incomparável para nele se agitar e viver, durante uma hora, a multidão colorida do fim da nossa Idade Média”¹⁷⁵⁵. E “entre realizar o torneio num campo onde se descortinassem moinhos mecânicos e canos de fábrica, a fazê-lo reviver na arquitectura gótica-renascença do Mosteiro de Belém – preferiu-se esta ultima hipótese”, como se explicava no programa¹⁷⁵⁶. Foi esta abordagem “histórica” que fez com que, quando o público chamou a atenção para o facto das armaduras dos cavaleiros não corresponderem ao reinado do Mestre de Avis, se dissesse que isso era pouco relevante, pois o que se devia elogiar era “o trabalho de imitação que deu perfeita ilusão de autênticas armaduras”¹⁷⁵⁷.

Ia-se, portanto, ao encontro da ideia de António Ferro de que “a história de qualquer povo dificilmente se aguenta no seu mais alto nível, dificilmente refulge, sem ilustrações ou iluminuras, sem a necessária encenação de uma corte, sem um exército bem vestido, sem o pontifical das grandes cerimónias, sem as vinhetas dos episódios heróicos”¹⁷⁵⁸. E contradizia-se, deliberadamente, o propósito firmado de educar as massas, expresso quando afirmaram publicamente que o cortejo seria uma lição “de heráldica, literatura e de grandeza nacional”¹⁷⁵⁹.

Mais do que uma educação ao nível do conhecimento, as evocações visavam um trabalho do espírito, através da imaginação. Construído o discurso com imagens em movimento e com personagens que desfilavam a cores e com som, em todo o seu esplendor e magnificência, como constata a revista *Brotéria*, a publicação que mais pensou sobre a questão das festividades e comemorações, “não obstante a incompreensão das reconstituições históricas e do sentido estético das evocações medievais, o povo iletrado não renunciou a contemplá-las”¹⁷⁶⁰. Como se podia ler no *Diário de Lisboa*, o torneio era “a realização do que os livros nos contam, a visão concreta dum momento dessas idades lendárias que a nossa fantasia se acostumou a ver mais distantes ainda do que na realidade são”¹⁷⁶¹. Nesse sentido, de forma quase cinematográfica, descrevia-se o cortejo como um desfile de “almas de santos, de heróis, de poetas, de mulheres”¹⁷⁶². Assistia-se, segundo os periódicos, a “visões, coisas

¹⁷⁵⁵ Programa das Festas da Cidade de Lisboa, 1935.

¹⁷⁵⁶ Programa das Festas da Cidade de Lisboa, 1935.

¹⁷⁵⁷ J. da Costa Lima, «Festas Culturais» in *Brotéria*, vol. XXI, Lisboa, 1935.

¹⁷⁵⁸ Ferro, António, *D. Manuel II, O Desventurado*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1954, página 57.

¹⁷⁵⁹ J. da Costa Lima, «Festas Culturais» in *Brotéria*, vol. XXI, Lisboa, 1935.

¹⁷⁶⁰ Continua: “Amalgamado na mesma ânsia de ver, sem protocolo nem distancias, encontramos ao lado da gente culta nas exposições culturais e científicas, e peçando literalmente as ruas dos trajectos dos cortejos, sôfrego das misteriosas novidades anunciadas.” J. da Costa Lima, «Festas Culturais» in *Brotéria*, vol. XXI, Lisboa, 1935.

¹⁷⁶¹ «O Torneio Medieval» in *Diário de Lisboa*, n.º 4504, Lisboa, 3 de Junho de 1935.

¹⁷⁶² «O Cortejo Medieval foi ontem o grande acontecimento do dia» in *O Século*, 14 de Junho de 1935.

extraordinárias”¹⁷⁶³, caso da “majestosa e divina aparição de Nun’Alvares”¹⁷⁶⁴, uma “estátua viva” que “se esculpiu para de novo comandar o destino de Portugal”¹⁷⁶⁵. E quando a noite caía e tudo se iluminava, “a visão era de perfeito sonho”¹⁷⁶⁶. A encenação, no seu todo, funcionava como uma enorme “alucinante ressurreição medievla”¹⁷⁶⁷ que deixava a multidão em êxtase e operando, nesse sentido mágico, como um filme, produzia-se o efeito espiritual de “transcender a realidade”¹⁷⁶⁸.

Foi assim, conjugando as duas dimensões referidas – histórica e espiritual – cumpria-se esse fim específico de dar, a quem assistia, uma lição onde se podia entender “melhor as suas aspirações de grandeza e a espiritualidade forte de um nacionalismo nobre”¹⁷⁶⁹. Um resultado que não estava longe das já referidas directrizes expostas por Gustave Le Bon, na sua obra *Psicologia das Multidões*, de que se deveria trabalhar a imaginação do povo através de “imagens impressionantes que preenchessem e impressionassem a mente”, uma vez que esta era a melhor forma de controlá-lo e governá-lo¹⁷⁷⁰.

Porque apresentados pelas autoridades, e porque “o que parece, é”, os espectadores, crentes, viam-se e reconheciam-se a si e aos seus antepassados e heróis, ao mesmo tempo que aprendiam os hábitos, vivências e virtudes destes. Como se escreveu então também na *Brotéria*, um “povo que se revê na sua História, admirando os construtores gigantes do seu Império, as suas tradições e glórias, encontrou o rumo do seu futuro, tanto mais prometedor quanto mais impregnado de portuguesismo tradicionalista e cristão”¹⁷⁷¹. Se anteriormente o conhecimento destes períodos chegava apenas a uma camada culta e/ou interessada - através da literatura, pintura, ilustração, desenho e tapeçarias a que, no fundo, poucos tinham acesso - nestas festas, por se desenrolarem num espaço aberto e de livre acesso, conseguiu-se atingir outras camadas sociais. Constituíam-se, dessa forma, agrupando e conduzindo imagens, um imaginário nacional e uma memória histórica colectiva.

Além disso, a decorrer em tempo real a festividade incorporava o espectador na experiência tornando-o um interveniente, mesmo se apenas figurante. Jogando com a empatia, a narrativa visual montada accionava e estabelecia a ponte entre o espectador e

¹⁷⁶³ Francisco Manuel, «Definição – Símbolos» in *Bandarra*, n.º 14, Lisboa, 15 de Junho de 1935.

¹⁷⁶⁴ «O Cortejo Medieval desta tarde» in *Diário de Lisboa*, n.º 4514, Lisboa, 13 de Junho de 1935.

¹⁷⁶⁵ «O Torneio Medieval no Claustro dos Jerónimos» in *Diário de Lisboa*, n.º 4510, Lisboa, 9 de Junho de 1935.

¹⁷⁶⁶ *O Século*, Lisboa, 14 de Junho de 1935.

¹⁷⁶⁷ Francisco Manuel, «Definição – Símbolos» in *Bandarra*, n.º 14, Lisboa, 15 de Junho de 1935.

¹⁷⁶⁸ «O Torneio Medieval no Claustro dos Jerónimos» in *Diário de Lisboa*, n.º 4510, Lisboa, 9 de Junho de 1935.

¹⁷⁶⁹ «O Cortejo Medieval foi ontem o grande acontecimento do dia» in *O Século*, 14 de Junho de 1935.

¹⁷⁷⁰ No original: “startling image which fills and besets the mind” (tradução da minha responsabilidade) in Bon, Gustave, *The Crowd; A Study of the Popular Mind*, U.K., Digireads, 2008, página 35. Originalmente publicado em 1895.

¹⁷⁷¹ J. da Costa Lima, «Festas Culturais» in *Brotéria*, vol. XXI, Lisboa, 1935.

o espectáculo, entre passado e presente, procurando integrar o português na História pátria que se escrevia e inspirá-lo a dar continuidade àquela História que via e à qual podia e devia pertencer.

Esses foram os resultados espirituais. No que diz respeito aos materiais ou económicos, de acordo com as “despesas pagas por sua natureza com os diferentes números das Festas”, face a uma despesa de 840.474\$31, e perante a receita do Cortejo de aproximadamente 127.605\$00 e a do Torneio de 83.610\$00, um total que o relatório especifica com 211.372\$00, o prejuízo foi de 629.101\$76¹⁷⁷². Foi precisamente nessas duas reconstituições que, como escreviam, estes números “foram os mais complexos e difíceis de controlar”. Interessa aqui transcrever parte, uma vez que foram das responsabilidades de Leitão de Barros e são sintomáticos do seu método de trabalho e até explicativos do que (não) se sucedeu.

Os primeiros contratados ainda foram feitos pela Administração das Festas, mas pouco depois foi estabelecido ao sr. Leitão de Barros um fundo de maneio de escudos 50.000\$00 e a partir dessa altura aquele senhor passou a executar livremente todos os contractos, compromissos e aquisições, segundo o seu critério e orientação.

Aos serviços só era dado conhecimento das várias compras e compromissos tomados para o processamento das respectivas facturas.

As verbas aumentavam vertiginosamente, visto que o brilho e a grandiosidade destes números tinham exigências que nem o seu realizador tinha previsto.

O orçamento inicial para o cortejo era de escudos 300.000\$00 que foi mais tarde reforçado com escudos 70.000\$00, contando ainda o realizador com mais 80.000\$00 receita prevista para o 1º torneio.

Com franco optimismo podemos, pois, imaginar um orçamento de escudos 450.000\$00 mas que foi largamente excedido.

De resto, o orçamento não preocupava grandemente o sr. Leitão de Barros, visto que a sua missão era puramente artística e não queria prender-se com as verbas a despende.

É deste modo que temos, hoje, uma despesa de cerca de escudos 850.000\$00.¹⁷⁷³

O relatório continuava especificando os gastos e consequências.

¹⁷⁷² De acordo com relatório consultado em Arquivo Festas da Cidade 1935, Caixa 3. Neste são especificados os valores do material adquirido para o torneio e cortejo assim como a desvalorização e extravio de material.

¹⁷⁷³ Relatório assinado por Daniel Santos, datado de 22 de Agosto de 1935, página VI a X consultado em Arquivo Festas da Cidade 1935, Caixa 2, pasta 5.

Em matéria de compras fizeram-se verdadeiras loucuras. A maior parte dos tecidos ter-se-iam comprado directamente quase por metade, se um pouco mais cedo se tivesse estudado as várias necessidades.

Em números desta natureza é sempre difícil prever aquilo a que as exigências nos levam. A certa altura, por exemplo, esgotou-se determinado veludo preto no mercado, o que obrigou o realizador a mandar tingir metro e metros de veludo, só para satisfazer as exigências.

Os vestidos, por complicadas razões, tiveram que ser executados sem provas e desmanchados depois, para se adaptarem às pessoas a que se destinavam.

Várias coisas se fizeram que nem chegaram a ser utilizadas, naquela vertigem em que é justo reconhecer que Leitão de Barros era o realizador activo e incansável, mas carecendo em absoluto dum bom orientador que o ajudasse e ordenasse administrativamente os seus números.

O 1º torneio foi dos números mais trabalhosos para os Serviços Municipais, não só porque os trabalhos sofriam constantes alterações, como pela difícil e dispendiosa adaptação do local escolhido; mas, resta-nos a consolação de termos obtido a mais perfeita arrumação de lugares, com o máximo aproveitamento das receitas.

Infelizmente o custo exorbitante de 2º torneio veio comprometer mais ainda o orçamento desequilibradíssimo do Cortejo Medieval.

A juntar à despesa enorme de vários trabalhos de decoração e iluminação dos Jerónimos, em geral só concebidos à última hora, tivemos com os torneios um prejuízo com que não contávamos. Foi a imensidade de pelas de guarda-roupa que se deterioraram e que foram roubadas.

São surpresas, de resto, que só uma impecável organização pode evitar.

O cortejo medieval que foi um número brilhante, sob todos os pontos de vista, ressentiu-se no entanto de deficiências de organização que, por serem bem do conhecimento de V.Ex^a. me abstenho de mencionar.

Concluídas as festas com a exibição do 2º torneio, a maior parte do guarda-roupa, armaduras, liteiras e objectos vários deste numero foram cedidos para Coimbra sem que previamente se procedesse ao seu inventário ou se desse conhecimento aos serviços de administração. Escusado é ressaltar quanto isto veio aumentar a lista de objectos deteriorados e desaparecidos, tornando maior ainda a confusão já existente.¹⁷⁷⁴

Apesar de tudo, “pesando embora o orçamento municipal, as despesas feitas pela Câmara frutificaram largamente em alegria popular, movimentação de capital, trabalho a quem estava desocupado, afluência turística à cidade e uma série de lições de cultura, gosto e nacionalismo, que valem bem os encargos contraídos”¹⁷⁷⁵. De facto, com esses dois eventos de Leitão de Barros - aos quais se deve acrescentar o “cortejo do trabalho,

¹⁷⁷⁴ Relatório assinado por Daniel Santos, datado de 22 de Agosto de 1935, página VI a X consultado em Arquivo Festas da Cidade 1935, Caixa 2, pasta 5. Neste volta a referir o caso das cadeiras, um problema que esteve sempre presente desde o início e que foi uma das maiores preocupações da organização, e que agora, uma vez que foram roubadas, se propunha que fizessem bancos impossíveis de transportar de automóvel.

¹⁷⁷⁵ *Anuário da Camara Municipal de Lisboa*, Lisboa, C.M.L., 1935, página 248.

que desfilou pela cidade atónita e no qual se incorporaram patrões e operários, em comunhão fraterna e espontânea”¹⁷⁷⁶ e as exposições que “deram às festas da cidade o cunho nacionalista e cultural”¹⁷⁷⁷ -, cumpriram-se os “fins educativos e tradicionalistas”¹⁷⁷⁸ a que se propuseram, desde o início, as Festas da Cidade. Foram, como afirmou conclusivamente o general Daniel de Sousa, em discurso nas sessões da Câmara, “exemplo de civismo em que se patenteou a obra do Estado Novo”¹⁷⁷⁹.

O Fim das Festas

Malgrado o sucesso, Norberto de Araújo, na sua *Página de Quinta*, pergunta-se se “[f]estas grandes em Lisboa que absorvam toda a cidade, com o pretexto do Santo António (ou de Camões) não matarão o Santo António?” e toma, imediatamente, uma posição contra a sua repetição no ano seguinte, em “defesa das festas”¹⁷⁸⁰. Na sua coluna discorre sobre alguns pontos concretos, firmando, por exemplo, a importância das festas para o comércio e para a vida social da cidade, mas mostrando também consciência do facto de que a Câmara não tinha capacidade financeira para lhes dar continuidade¹⁷⁸¹. Tal como não tinha “capacidade organizadora, nem Lisboa está preparada para todos os anos, seguidos, receber este banho lustral de graça, de cultura, de arte, de beleza, de evocação, de espírito, de poesia popular bem ordenada”. Até porque parecia haver sempre uma necessidade de superar, em dimensão, a do ano anterior. Além disso, chama a atenção para a estilização e orquestração das marchas, para esse “sentido novo de beleza mais disciplinada” e “arzinho de sentido artístico” que Leitão de Barros lhes conferiu, e para a sua consequente profissionalização. «Se se “profissionalizam” as Marchas», explica, «se as sociedades se tornam empresários, se os bairros entram em emulação exagerada, se os “negociantes” das marchas começam a aparecer, depois do esforço alheios e generosos das sociedades e da Câmara – adeus Santo António». Sugeria, então, que acabassem, por um tempo, com as Festas de Lisboa, com a comemoração oficial dos santos populares. “O povo dos bairros que faça agora as suas marchas, que exhiba agora as suas naturais graças, à vontade”, propunha, e exemplificava com o facto de que “já este ano, após as festas oficiais, apareceram dez,

¹⁷⁷⁶ Francisco Manuel, «Definição – Símbolos» in *Bandarra*, n.º 14, Lisboa, 15 de Junho de 1935.

¹⁷⁷⁷ J. da Costa Lima, «Festas Culturais» in *Brotéria*, vol. XXI, Lisboa, 1935.

¹⁷⁷⁸ «Presidente congratulou-se pelo brilho com que decorreram as Festas de Lisboa» in *Diário de Lisboa*, n.º 4528, Lisboa, 27 de Junho de 1935.

¹⁷⁷⁹ «O presidente congratulou-se pelo brilho com que decorreram as Festas de Lisboa» in *Diário de Lisboa*, n.º 4528, Lisboa, 27 de Junho de 1935.

¹⁷⁸⁰ Norberto de Araújo, «Página de Quinta» in *Diário de Lisboa*, n.º 4528, Lisboa, 27 de Junho de 1935.

¹⁷⁸¹ No programa das festas salienta-se essa “intensificação das actividades comerciais e industriais” e consequentemente “atenuação, embora momentânea, da crise de desemprego que aflige, entre nós, como em toda a parte, as classes trabalhadoras”. *Programa das Festas da Cidade de Lisboa, 1935*.

vinte marchas populares improvisadas, curiosas, pobrezinhas, e aqui e ali, desvairaditas”, e acrescentava até que o “Santo António salvou-se, porque, afinal o povo meudo e alegre, sem guia, também possui o seu encanto”¹⁷⁸². Se em Abril de 1935 se louvava a iniciativa das Festas de Lisboa, por fazer a cidade “sair do marasmo que a caracteriza, e das festinhas periódicas de vila de segunda classe”, a partir desse mesmo ano, e até 1947, sem organização oficial, seria precisamente nisso que as Festas se iriam tornar: “festinhas periódicas de vila de segunda classe”¹⁷⁸³...

3.3.3. VIII Centenário da Tomada de Lisboa aos Mouros (1947)

E, não seria erguido sobre cadáveres, nem sobre chamas. O ideal era Cristo. Era a dignidade da pessoa humana, era uma Pátria que nascia, fundida em sangue de heróis e loucuras de mártires – nunca sobre cadáveres de pusilânimes. Portugal nascia. Portugal vinha aí, límpido, heróico, puro, ébrio de ideal e de sonho. Lisboa principiou Portugal – há oitocentos anos. Foi ontem...

O Século, Lisboa, 15 de Maio de 1947¹⁷⁸⁴

Depois do interregno nas Festas de Lisboa por razões orçamentais e devido à Guerra Civil Espanhola (1936-39), II Guerra Mundial (1939-45) e à Exposição do Mundo Português (1940), em 1947 decidiu-se comemorar, com pompa e circunstância, os oito séculos da Tomada de Lisboa aos Mouros. Com contornos ideológicos definidos – a própria efeméride era bastante explícita – queria-se com esta restaurar a tradição da festa da, e na, cidade. Cortejo, marchas, exposições, feiras, conferências, entre outros eventos, constituiriam o programa oficial de uma festividade que se prolongaria durante cerca de seis meses.

Comemoração da Tomada de Lisboa aos Mouros (1928-1947)

Não era a primeira vez que se comemorava esta data. De há uns anos a essa parte – desde 1928, mais precisamente - que vinha sendo comemorada anualmente embora quase sem aparato. Se inicialmente se resumia a um içar da bandeira, conferências e “festejos populares com baile e vistosas iluminações”, com a edificação

¹⁷⁸² Norberto de Araújo, «Página de Quinta» in *Diário de Lisboa*, n.º 4528, Lisboa, 27 de Junho de 1935. No *Diário de Lisboa* semanas mais tarde S.C. propõe que não se ponha fim mas que se realize uma procissão de Santo António. Ver S.C., «As Festas da Cidade de Lisboa e a procissão de Santo António» in *Diário de Lisboa*, n.º 4603, Lisboa, 10 de Setembro de 1935.

¹⁷⁸³ *Diário de Lisboa*, n.º 4464, Lisboa, 23 de Abril de 1935.

¹⁷⁸⁴ «No céu de Lisboa – O centenário de Lisboa» in *O Século*, n.º 23395, Lisboa, 15 de Maio de 1947.

do Estado Novo começa a adquirir contornos mais cívicos, passando a estar ligada a inaugurações de obras públicas e de melhoramentos da cidade, tal como a homenagens a diversas personalidades¹⁷⁸⁵. Assim, quando em 1933 se interrompe a “tradição” das festas de Santo António e da Cidade, somente um ano após ter sido iniciada, logo em Junho foi prometido que, “sem, de modo algum, prejudicar as festas dos bairros excêntricos”, se iria celebrar a tomada de Lisboa aos Mouros logo nesse Outubro¹⁷⁸⁶.

Dito mas não feito, houve, no entanto, uma ocorrência digna de referência. Na tarde de 25 de Outubro as comissões administrativas das juntas de freguesia da capital reuniram-se na câmara municipal para celebrar “a feliz ideia de restaurar neste ano uma comemoração que parecia esquecida para sempre”¹⁷⁸⁷. Recebidas as juntas por Linhares de Lima, Dias Ferrão, major Salvação Barreto, capitão Lobão e Luís Pastor de Macedo, fizeram ouvir-se através de Freitas de Brito, presidente do Conselho Central das Juntas, que ali representava “o povo da cidade que há 933 anos, precisamente, entrou, pela mão corajosa e forte de D. Afonso Henriques, na história sagrada de Portugal”. Num discurso historicamente evocativo este pedia que não se esquecesse a tomada de Lisboa aos mouros como “ponto culminante de uma luta implacável de muitos anos” e que se comemorasse essa “data capital dessa grande epopeia da fundação da nacionalidade, a que se acha ligado para sempre o nome glorioso de Afonso Henriques, boa sombra tutelar de Portugal”¹⁷⁸⁸. Lia-se também, a esse propósito, na capa do *Diário de Lisboa*

A tomada de Lisboa, pelas condições em que foi feita, pelo drama que ela representa, por essa força constituída que foi a ligação do rei com os nobres, na sua posição, o clero na sua função, e o povo na sua inspiração – pode considerar-se, não o berço da Monarquia, mas a consolidação do esforço para a expansão e solidez do todo nacional. Teve um alcance político definitivo e revestiu aspectos económicos já naquela recuada época primaciais, a tomada de Lisboa sarracenos, consolidando, pelo sul, a conquista da autonomia já efectivada no norte.¹⁷⁸⁹

Se nesse ano as comemorações cingiram-se a esse mero discurso e nota na imprensa, nos anos seguintes assistiram-se às repercussões desse acto simbólico sob a forma de festividades de ordem cívica. Estas passavam, sobretudo, e como já foi referido, por inaugurações de novos equipamentos, facilidades e melhorias de infra-estruturas de várias ordens na cidade de Lisboa. No ano seguinte, 1934, a comemoração

¹⁷⁸⁵ «Lisboa foi Conquistada aos Mouros há 783 Anos» in *Diário de Lisboa*, n.º 2928, Lisboa, 25 de Outubro de 1930.

¹⁷⁸⁶ «O que pensa a vereação de Lisboa» in *Diário de Lisboa*, n.º 3794, Lisboa, 6 de Junho de 1933.

¹⁷⁸⁷ «Comemorou-se hoje a Tomada de Lisboa aos Mouros» in *Diário de Lisboa*, n.º 3934, Lisboa, 25 de Outubro de 1933.

¹⁷⁸⁸ «Comemorou-se hoje a Tomada de Lisboa aos Mouros» in *Diário de Lisboa*, n.º 3934, Lisboa, 25 de Outubro de 1933.

¹⁷⁸⁹ *Diário de Lisboa*, n.º 3934, Lisboa, 25 de Outubro de 1933.

não teve grande fulgor, limitando-se a uma sessão solene no largo de Santa Cruz do Castelo, mas em 1935, o primeiro ano da comemoração oficial dessa data, esta já tem um programa¹⁷⁹⁰. Findas as Festas da Cidade desse ano, logo em Julho, voltava o assunto do Centenário da Tomada de Lisboa às páginas do *Diário de Lisboa*, num artigo de pendor historicista, fortemente apoiado nos estudos do político Oliveira Martins (1845-1894), onde se reclamava a sua comemoração com o erguer de uma estátua de D. Afonso Henriques¹⁷⁹¹. E não querendo retirar a “importância que tem a restauração de Lisboa e o que a obra de Pombal significa na vida social e municipal da cidade”, propunha-se ainda a alteração do feriado municipal de 13 de Maio para 25 de Outubro pois esta teria “muito maior alcance nacional”¹⁷⁹².

Quase em resposta a essas ideias e solicitações, historicamente legitimadas, no início de Outubro desse mesmo ano anunciava-se a associação dessa data, 25 de Outubro, à das Festas da Cidade. Como se podia ler «entendemos sempre que a mudança do “dia de Camões” para o “dia de Afonso Henriques” tem fundamento lógico e razão séria lisiponense» e como tal, a proposta do feriado foi aceite, acrescentando-se, assim, mais uma data ao novo calendário oficial, dando continuidade à troca de santos por feitos e heróis nacionais¹⁷⁹³. Nesse ano pôde-se assistir a uma exposição bibliográfica e artística relativa à data histórica, organizada pelo engenheiro e olisipógrafo Augusto Vieira da Silva (1869-1950); à publicação da crónica do cruzado Osberno; a inaugurações de marcos fontanários na freguesia da Pena, de S. José, de Santo Estêvão, de Marquês do Pombal, de Santos-o-Velho, de Belém, de Benfica; inauguração de 125 candeeiros de rua; a partida das novas bibliotecas itinerantes para serviço das freguesias da Graça, da Penha de França, da do Monte Pedral, de Santos o Velho, de Belém, da Ajuda, de Benfica; inauguração da Escola de Aprendizagem de Serviços Industriais em Alcântara; conferências ao ar livre sobre Lisboa; entrega de medalhas de ouro de mérito municipal; início da construção do Bairro do Alvito; e as habituais cerimónias militares no Castelo de S. Jorge com paradas e içar da bandeira¹⁷⁹⁴.

¹⁷⁹⁰ Nesta participaram “membros da vereação, oficiais, representantes dos organismos culturais e económicos, artistas escritores que se tem dedicado ao estudo das coisas lisboetas, jornalistas, fotógrafos e numerosos populares”. Ver «Quando D. Afonso Henriques conquistou Lisboa aos Mouros» in *Diário de Lisboa*, n.º 4290, Lisboa, 25 de Outubro de 1934.

¹⁷⁹¹ Santos Cravina, «O Centenário da Tomada de Lisboa» in *Diário de Lisboa*, n.º 4556, Lisboa, 25 de Julho de 1935.

¹⁷⁹² Entendia-se então que estas comemorações deveriam estender-se ao país todo. No entanto, nesse ano, cingiram-se a Lisboa. Ver Santos Cravina, «O Centenário da Tomada de Lisboa» in *Diário de Lisboa*, n.º 4556, Lisboa, 25 de Julho de 1935.

¹⁷⁹³ *Diário de Lisboa*, n.º 4633, Lisboa, 11 de Outubro de 1935.

¹⁷⁹⁴ De acordo com *Diário de Lisboa*, n.º 4633, Lisboa, 11 de Outubro de 1935. Ver ainda «As Festas Comemorativas da Conquista de Lisboa vão ter grande brilhantismo» in *Diário de Lisboa*, n.º 4644, Lisboa, 22 de Outubro de 1935; «As Festas Comemorativas da Tomada de Lisboa começam hoje a noite» in *Diário de Lisboa*, n.º 4646, Lisboa, 24 de Outubro de 1935; «A Tomada de Lisboa aos Mouros» in *Diário de Lisboa*, n.º 4647, Lisboa, 25 de Outubro de 1935.

De certa maneira, e novamente, ia-se ao encontro das propostas de Rousseau para o Governo da Polónia. Segundo este, “é necessário conhecer a fundo a nação para o qual se trabalha” e são as obras e actos de carácter público, que “dão forma ao génio, ao carácter, ao gosto e aos costumes de um povo”¹⁷⁹⁵. Mas, mais do que isso, aliando as datas a obras de instituições nacionais e conferindo-lhe contornos cívicos e estruturais seria reforçado o espírito patriótico. Devia-se, como propôs Rousseau, “através do reconhecimento e atribuição de prémios públicos, enaltecer todas as virtudes patrióticas, de forma a manter a pátria constantemente nas mentes dos polacos”, neste caso portugueses, “de forma a que esta se torne a sua preocupação central”¹⁷⁹⁶. Percebe-se, por isso, que estas comemorações fossem justificadas na perspectiva de que davam, por assim dizer, uma continuidade à missão de D. Afonso Henriques de “construir um reino que não fosse um mero facto de conquista, mas sim a justificação de um pensamento que se convertesse em duradoura obra religiosa, social e política”¹⁷⁹⁷. Além disso, propunha o referido filósofo, nesse mesmo estudo, que se deveria então estabelecer esse hábito de celebrar através de cerimónias solenes¹⁷⁹⁸. Constituíra-se assim um novo discurso, histórico, edificador da memória e do imaginário, simultaneamente um incentivo ao respeito, estima e orgulho no país, e em quem o construiu e um estimulante (muitas vezes espiritual) para o trabalho em nome da pátria.

Em 1936 dá-se seguimento à missão cominauguração dos jardins Roque Gameiro, recentemente falecido, no Cais do Sodré, e o Júlio Castilho em Santa Luzia, o descerramento de lápides e o erigir de um monumento a José G. Rosa Araújo, presidente da Câmara Municipal de Lisboa entre 1878 e 1886 e responsável pela abertura da Avenida da Liberdade. Trabalhava-se dessa forma, resgatando personalidades históricas, a memória da cidade e dos seus habitantes. Além disso ocorreram ainda a inauguração de chafarizes, balneários, do coreto do Jardim da Estrela, a já obrigatória romagem ao Castelo organizado pelo Grupo de Amigos de Lisboa,

¹⁷⁹⁵ No original: “one must know thoroughly the nation for which one is building (...) That is what gives form to the genius, the character, the tastes, and the customs of a people” in Rousseau, J.J. ; Kendall, Willmore (Trad.), *The Government of Poland*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, pp. 1 e 11. (tradução livre da minha responsabilidade)

¹⁷⁹⁶ No original: “by means of honors and public prizes, to shed luster on all patriotic virtues, to keep the Poles minds constantly on the fatherland, making it their central preoccupation, and to hold it up constantly before their eyes” in Rousseau, J.J. ; Kendall, Willmore (Trad.), *The Government of Poland*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, página 13. (tradução livre da minha responsabilidade)

¹⁷⁹⁷ «A tomada de Lisboa aos mouros e a sua importância política e histórica» in *Diário de Lisboa*, n.º 4647, Lisboa, 25 de Outubro de 1935. Ver ainda E. Raposo Botelho, «A Tomada de Lisboa aos Mouros» in *Diário de Lisboa*, n.º 4659, Lisboa, 6 de Novembro de 1935.

¹⁷⁹⁸ De acordo com Jean-Jacques Rousseau: “by no means omit a certain amount of public display, but let it be noble and impressive, and let it express its magnificence through persons, not things. Far more than people believe, men's heart follow their eyes and respond to ceremonial majesty; it surrounds authority with an aura of order and discipline that inspires confidence, and that draws a line between authority and those notions of capriciousness and improvisation that keep company with the idea of arbitrary power.” Rousseau, J.J. ; Kendall, Willmore (Trad.), *The Government of Poland*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, página 16.

assim como a entrega de medalhas e organização conferências mas também a 1ª Festa Vindimaria com cortejo e respectivo baile¹⁷⁹⁹.

Nos anos seguintes continuaram os melhoramentos públicos, os restauros, as inaugurações, discursos e exposições sempre com contornos históricos, políticos e cívicos¹⁸⁰⁰. A comemoração justificava-se como “um acto político, pelo processo e pelo objectivo” e com ela não só a cidade mas toda “a nacionalidade estendia-se e consolidava-se”¹⁸⁰¹. Mais profundo que isso, esse acontecimento, da conquista da cidade, deveria ser entendido como tendo um “sentido universal de um grande facto na história do Mundo”¹⁸⁰², uma vez que se entendia que Lisboa tinha “contribuído para a conquista do Mundo, alargando a sua civilização”¹⁸⁰³ através dos Descobrimentos¹⁸⁰⁴. Resumidamente “sem Lisboa, Portugal não teria sido o que foi, porque, se o País deu cunho nacional à cidade, foi esta que, debruçada sobre o mar, deu pendor universalista ao País”¹⁸⁰⁵. Foi esse o discurso elaborado e reproduzido nas publicações de então, uma constante explicação, e exaltação, da posição de Lisboa relativamente a Portugal – capital e síntese do país - e do significado de Lisboa relativamente ao Mundo – cabeça de um império. Sintetizavam: “Fez o mundo, eis o que Lisboa fez”¹⁸⁰⁶.

¹⁷⁹⁹ Ver *Diário de Lisboa*, n.º 5003, Lisboa, 21 de Outubro de 1936; *Diário de Lisboa*, n.º 5006, Lisboa, 24 de Outubro de 1936; *Diário de Lisboa*, n.º 5007, Lisboa, 25 de Outubro de 1936.

¹⁸⁰⁰ Em 1937 ocorre a II Festa Vindimaria Oficial de Lisboa, celebram-se mais melhoramentos, colocam-se placas de homenagem, inauguram-se chafarizes e candeeiros - Ver: *Diário de Lisboa*, n.º 5360, 21 de Outubro de 1937; *Diário de Lisboa*, n.º 5361, 22 de Outubro de 1937; *Diário de Lisboa*, n.º 5363, 24 de Outubro de 1937; *Diário de Lisboa*, n.º 5364, 25 de Outubro de 1937. Em 1938 organizam-se a visita ao castelo, palestras e fazem-se ampliações do Parque da Estrela. - ver *Diário de Lisboa*, n.º 5722, 25 de Outubro de 1938. Em 1939 inauguram-se dois parques infantis, além de se condecorar de bombeiros e funcionários da Câmara Municipal e da já obrigatória visita ao Castelo de S. Jorge, nessa altura em restauro - ver «O Aniversário da Tomada de Lisboa aos Mouros» in *O Século*, n.º 20692, Lisboa, 26 de Outubro de 1939. Em 1939, além de visitas guiadas, organizadas pelo Grupo de Amigos de Lisboa, inaugurou-se o troço que liga a Rua Alexandre Herculano a Santa Marta, o jardim do Marquês de Marialva e começaram-se a iluminar mais umas ruas da cidade. Ver *Diário de Lisboa*, n.º 6080, Lisboa, 25 de Outubro de 1939. 1940, ano das Festas Centenárias, foi mais comedido e registaram-se a habitual sessão de discursos na Câmara Municipal e o Te Deum na Sé. Ver *Diário de Lisboa*, n.º 6440, Lisboa, 25 de Outubro de 1940. No ano seguinte, o Grupo de Amigos de Lisboa ofereceu dois corvos à Câmara, inaugurou-se a piscina dos bombeiros e Bairro da Boa Vista. Ver *Diário de Lisboa*, n.º 6798, Lisboa, 25 de Outubro de 1941. Em 1942 repetiram-se a sessão na Câmara, o Te Deum e a condecoração da bandeira. Ver *Diário de Lisboa*, n.º 7157, Lisboa, 25 de Outubro de 1942. Em 1943 “as solenes comemorações da conquista de Lisboa” consistiram em conferências, condecoração de operários do município e bombeiros e um ofício na Igreja de Santa Cruz do Castelo - ver *O Século Ilustrado*, n.º 303, Lisboa, 16 de Outubro de 1943; *O Século Ilustrado*, n.º 305, Lisboa, 30 de Outubro de 1943. Para o ano seguinte, 1944, chegou a ser pensado um filme histórico: “Quando acabar a guerra, a epopeia religiosa e militar das cruzadas será revivida num filme de grande envergadura, realizado por artistas alemães. Através do seu desenrolar assistir-se-á, com o relevo que a reconstrução impõe, à evocação de um dos episódios mais notáveis da história das referidas campanhas contra os infieis: a conquista de Lisboa aos Mouros, que o cruzado Arnulfo descreve num bem reconhecido relato, o qual, com outros – sobretudo Asbern – representa a crónica daquele brilhante feito. (...) Camões gravou para sempre o glorioso feito afonsino (...) em versos que serão a legenda mais bela do filme que se projecta. Oxalá seja uma realidade!” in «Projecta-se a realização dum filme sobre a conquista de Lisboa aos Mouros» in *O Século Ilustrado*, n.º 316, Lisboa, 22 de Janeiro de 1944. No ano seguinte, além das solenidades e discursos, abriu a biblioteca do Bairro Oliveira Salazar e o Grupo de Amigos de Lisboa organizou uma romagem a S. Vicente de Fora, e houve ainda um concerto dirigido por Rui Coelho no Coliseu de Lisboa. Ver *Diário de Lisboa*, n.º 8232, Lisboa, 25 de Outubro de 1945. Em 1946, como de habitual houve uma parada, o agradecimento público aos bombeiros de Lisboa, a entrega de prémios a escritores e arquitectos e um concerto dirigido por Pedro de Freitas Branco. Ver *Diário de Lisboa*, n.º 8590, Lisboa, 25 de Outubro de 1946.

¹⁸⁰¹ *Diário de Lisboa*, n.º 5364, Lisboa, 25 de Outubro de 1937.

¹⁸⁰² «Oito Séculos de Lisboa» in *O Século Ilustrado*, n.º 490, Lisboa, 24 de Maio de 1947.

¹⁸⁰³ «As festas comemorativas dos oitocentos anos da capital do Império» in *O Século*, Lisboa, 11 de Março de 1947.

¹⁸⁰⁴ Leia-se a justificação: “Esses cruzados que, desviados do rumo do Oriente, puderam dar um auxílio ao nosso rei, foram, sem o suspeitar, irmãos de armas daqueles que mais tarde empreenderam uma mais vasta e mais profícua cruzada: a cruzada dos descobrimentos. Por isso as festas de Lisboa tomam o carácter e a grandeza de uma festa universal” in «Oito Séculos de Lisboa» in *O Século Ilustrado*, n.º 490, Lisboa, 24 de Maio de 1947.

¹⁸⁰⁵ Fernando Emídio da Silva, discurso transcrito em *O Século*, Lisboa, 18 de Maio de 1947.

¹⁸⁰⁶ «As festas comemorativas dos oitocentos anos da capital do Império» in *O Século*, Lisboa, 11 de Março de 1947.

VIII Centenário da Tomada de Lisboa aos Mouros

É com este enquadramento que, em 1946, quando se começam a preparar as comemorações da Tomada de Lisboa aos Mouros, se anuncia um programa de “carácter e aspecto cultural, artístico, erudito, teatral, musical, religioso, evocativo e contemplativo, espectacular, histórico, pitoresco, popular, desportivo, bibliográfico e paisagístico”¹⁸⁰⁷. Projectou-se logo, por isso, uma “homenagem das terras do império à sua Capital”, no que se denominaria como o Desfile dos Municípios, assim como uma série de actividades, além das habituais obras públicas e de melhoramentos¹⁸⁰⁸. A comemoração, por ser centenária, teria também o carácter de festa pública (inter)nacional.

Para o VIII Centenário da Tomada de Lisboa aos Mouros formou-se uma Comissão Municipal com o Presidente da Câmara Municipal de Lisboa, Tenente-coronel Álvaro Salvação Barreto (1890-1975), como presidente e com, entre outros, o ainda director do S.N.I. António Ferro, o director da Biblioteca Nacional tenente-coronel Augusto Botelho da Costa Veiga (1881-1965), o já referido olissipógrafo Augusto Vieira da Silva, o presidente do Grupo de Amigos de Lisboa Celestino da Costa (1884-1956), o então presidente do Sindicato Nacional dos Arquitectos José Cottinelli Telmo e o escultor e director do Museu de Arte Contemporânea Diogo de Macedo (1889-1959), como vogais¹⁸⁰⁹. Como parte da Comissão Executiva fariam parte, mais uma vez, Álvaro Salvação Barreto, como presidente e o engenheiro agrónomo André Navarro (1904-1989) como vice-presidente¹⁸¹⁰.

E mais especificamente, para realizadores das Festas, formou-se uma equipa constituída pelo arquitecto Jorge Segurado e pelo engenheiro Carlos Santos, que se encarregariam das decorações e iluminações da cidade, Ferreira de Andrade como responsável pelas cerimónias inaugurais e Luís Menezes Alves a coordenar a “Visita dos Municípios das Províncias”. Norberto de Araújo coordenaria as Marchas Populares

¹⁸⁰⁷ *Festas do 8º Centenário da Tomada de Lisboa aos Mouros – 15 de Maio a 26 de Outubro de 1947*, S.N.I.C.P.T., Lisboa, 1947.

¹⁸⁰⁸ Carta de André Navarro, vice-presidente das comemorações do VIII centenário dirigida ao Ministro das Colónias, datada de 24 de Maio de 1946. Consultada em Caixa Festas da Cidade 1935: correspondência (ofícios) de n.º 1 a 382, Arquivo Municipal de Lisboa.

¹⁸⁰⁹ Alberto Carneiro de Mesquita, André Navarro (Instituto Superior de Agronomia), António Morais de Carvalho (Secretário Geral do Sindicato Nacional dos Jornalistas), tenente-coronel António Santos Pedroso (Presidente da Junta da Província da Estremadura), Francisco Cortez Pinto (presidente da associação industrial portuguesa), Francisco de Melo Machado (Presidente da Associação Central de Agricultura), Gustavo Cordeiro Ramos (Presidente do Instituto para a Alta Cultura), coronel Henrique Linhares de Lima (Presidente da Sociedade História da Independência) de acordo com *Festas do 8º Centenário da Tomada de Lisboa aos Mouros – 15 de Maio a 26 de Outubro de 1947*, S.N.I.C.P.T., Lisboa, 1947.

¹⁸¹⁰ Os vogais seriam o vereador Alfredo Moreira, António Ferro, José Ângelo Cottinelli Telmo, Luís Pastor de Macedo, o engenheiro Manuel Duarte Moreira de Sá e Mello, o vereador Mário Correia Teles de Araújo e Albuquerque, o director dos Serviços Centrais da Câmara Dr. Jaime Lopes Dias, o director dos Serviços das Finanças da Câmara Dr. António Fernandes Leitão e secretário da presidência da Câmara Manuel Vaz Ferreira de Andrade.

dos Bairros de Lisboa; a responsável pelos Serviços de Museus da C.M.L. Julieta Ferrão (1899-1974) organizaria a Exposição Antoniana; o Major Gomes Marques dirigiria o Cortejo dos Bombeiros; o professor e director dos Serviços Culturais da C.M.L. António Rodrigues Cavaleiro (1902-1984) prepararia a Exposição de Documentos e Obras de Arte relativos à História de Lisboa; o almirante Henrique Tenreiro (1901-1994) organizaria a Grande Festa do Tejo e Desfile da Gente do Mar; o poeta e escritor Augusto de Santa-Rita estaria por detrás do Teatro Infantil; e Leitão de Barros seria o realizador do Grande Cortejo Histórico de Lisboa¹⁸¹¹. Houve ainda uma comissão de honra que incluía o Presidente da República, o Cardeal Patriarca de Lisboa, o Presidente do Conselho, entre inúmeros ministros.

Programa das Festas

As festividades foram divididas em dois ciclos: um primeiro dividido em duas partes, separadas pelo período de férias, ou seja, Maio a Julho e Julho a Setembro. E um segundo ciclo, correspondente ao mês de Outubro.

Para esse primeiro ciclo foram programadas as Marchas Populares para a noite de Santo António, com a respectiva competição; uma Exposição bibliográfica intitulada “Lisboa e os Ingleses” no Instituto Britânico, organizada em colaboração com a secção de Lisboa da Associação Inglesa da História, que incluiu também conferências; um Concurso de Montras; um *Te Deum* na Sé de Lisboa; uma Feira de Amostras inserida na já anual Feira Popular, sobre o qual nos deteremos mais adiante; e a Festa do Tejo¹⁸¹². Como se podia ler na introdução do programa oficial,

Esta parte do programa foi, portanto, concebida com o intuito de proporcionar à população a oportunidade de revelar-se, como habitualmente, - e por seu modo próprio - na plena consciência da transcendental importância do facto que se comemora. Para isso se utilizou a sugestão aliciante das representações históricas e a dignificação de usos e preferências populares que, constituindo diversões muito do seu agrado, contém sempre o germe de uma tendência

¹⁸¹¹ Para mais detalhes ver *Festas do 8º Centenário da Tomada de Lisboa aos Moiros – 15 de Maio a 26 de Outubro de 1947*, S.N.I.C.P.T., Lisboa, 1947.

¹⁸¹² Sobre as marchas populares ver *O Século*, Lisboa, 27 de Maio de 1947; 8 de Julho de 1947; 12 de Julho de 1947; 21 de Julho de 1947. Ver ainda «As Marchas de Lisboa» in *O Século Ilustrado*, n.º 494, Lisboa, 21 de Junho de 1947; «As Marchas na Feira Popular» in *O Século Ilustrado*, n.º 498, Lisboa, 19 de Julho de 1947. Sobre o concurso de montras ver «As Mais Bonitas Montras das Festas da Cidade» in *O Século Ilustrado*, Lisboa, 12 de Julho de 1947. Sobre a Feira Popular e Feira de Amostras ver «A Grande Feira Popular» in *O Século Ilustrado*, n.º 491, Lisboa, 31 de Maio de 1947; «A Feira Popular – O grande cartaz de Lisboa» in *O Século Ilustrado*, n.º 493, 14 de Junho de 1947.

salutar de alegria ou bom gosto que bem cabem no carácter educativo de números de mais discreta apresentação.¹⁸¹³

Além do acima referido, nos restantes dias assistiu-se ainda a pequenos eventos complementares, como a caravana ciclista de Campo de Ourique, que partiu de Guimarães para Lisboa trazendo um cofre com terra do Castelo, o desfile de bandas de música pelas ruas da capital durante a noite de 14 de Maio, a largada de pombos-correios, as iluminações em praças e ruas, a inauguração do Clube dos Gatos, a inauguração do Pavilhão dos Meninos Perdidos, um concurso hípico internacional e um torneio de tiro. Carros eléctricos decorados ajudavam a complementar a imagem. Tudo isto foi acompanhado pela Emissora Nacional, com reportagens diárias em directo¹⁸¹⁴.

Voltando às Comemorações do VIII Centenário da Tomada de Lisboa aos Mouros, à meia-noite, de 14 para 15 de Maio dá-se a “inauguração simbólica das comemorações”, com a aparição de uma cruz luminosa – “o símbolo da Fé, que há oito séculos acompanhou Afonso I, na sua arrancada contra a moirama” - sobre o recém restaurado Castelo de S. Jorge, antecedido por um simulacro de combate¹⁸¹⁵. Nas ruas bandas anunciam o festejo acompanhadas pelo badalar de sinos, perante o qual «a Nação inteira tem o dever de levantar-se e bradar: Presente!»¹⁸¹⁶.



Fig. 66-68. Pormenores das comemorações in *O Século Ilustrado*, n.º 490, Lisboa, 24 de Maio de 1947.

Fig. 69. «O Império sauda Lisboa» in *O Século Ilustrado*, n.º 492, Lisboa, 7 de Junho de 1947.

Fig. 70. As Marchas de Lisboa in *O Século Ilustrado*, n.º 494, Lisboa, 21 de Junho de 1947.

No dia seguinte chegava a espada de D. Afonso Henriques, escoltada desde a Sé do Porto, ao Castelo de S. Jorge, numa cerimónia que incluía o hastear das bandeiras da

¹⁸¹³ Álvaro Salvação Barreto, introdução ao *Programa Oficial das Comemorações do VIII Centenário da Tomada de Lisboa*, Lisboa, S.N.I.C.P.T., 1947. Este programa, com organização e direcção gráfica de Marques da Costa, capa e ilustrações de Manuel Lapa e fotografias de Horácio Novais, inclui, além de informação técnica, artigos de fundo de Gustavo de Matos Sequeira, intitulado “Biografia de Lisboa”, Carlos Pereira da Rosa com “Da Feira de Alcântara à Feira Popular Feira de Amostras comemorativa do VIII Centenário da Tomada de Lisboa”, Acúrcio Pereira escreveu “Por Praças e Ruas de Lisboa” e Urbano Rodrigues assinou o “Panorama Geral das Festas”, além dos desenhos do Cortejo Histórico de Eduardo Coelho e uma planta de Lisboa de José Espinho.

¹⁸¹⁴ Sobre as festas ver: *O Século*, Lisboa, 15 de Maio de 1947; 16 de Maio de 1947; 17 de Maio de 1947.

¹⁸¹⁵ *O Século Ilustrado*, n.º 490, Lisboa, 24 de Maio de 1947.

¹⁸¹⁶ Excerto do discurso de Júlio Dantas na sessão de inauguração descrito in «As Comemorações do Oitavo Centenário da Tomada de Lisboa» in *O Século Ilustrado*, n.º 490, Lisboa, 24 de Maio de 1947.

Fundação, a Nacional e da Cidade de Lisboa¹⁸¹⁷. Esta “inauguração oficial das comemorações” é complementada com o *Te-Deum* na Sé Patriarcal e uma sessão solene nos Paços do Concelho. Sucederam-se as já habituais visitas das Juntas de Freguesias, mas desta vez também dos municípios portugueses, à Câmara Municipal, inaugurações de melhoramentos na cidade, cerimónias de entregas de medalhas e exposições. Estas, este ano, eram dedicadas à indústria - avicultura, floricultura e pesca – mas também de cariz artístico e cultural, caso da Exposição Antoniana, da Imagem da Flor, de documentos e obras de arte relativas à História de Lisboa e uma última de bibliografia comemorativa da Tomada de Lisboa ao Mouros. Inaugura-se ainda uma réplica da estátua de D. Afonso Henriques, a partir de um original de Soares dos Reis, oferecida pela cidade do Porto a Lisboa. Nas ruas desfilam as Marchas Populares, o já referido desfile dos municípios do Império “em homenagem à capital portuguesa”, o Desfile dos Bombeiros e as Festas do Tejo e no dia 6 de Julho, desfila o Grande Cortejo Histórico de Lisboa de Leitão de Barros¹⁸¹⁸. Paralelamente ocorre um concurso de montras mas também de jardins e janelas floridas, e uma série de manifestações desportivas que inclui um Campeonato do Mundo de Hóquei em Patins, um Concurso Hípico Internacional, jogos de futebol e um campeonato internacional de esgrima, além de teatro e cinema para crianças, concertos e récitas, touradas, uma Feira de Amostras e festas populares.

Grande Cortejo Histórico de Lisboa

Centrando-nos agora no Grande Cortejo, ou Desfile, Histórico de Lisboa, inicialmente denominado Cortejo Imperial mas logo alterado, este seria uma evocação do século XVI, aquele em que Lisboa “deixa de ser a capital de um pequeno país para ser a capital de um Império”¹⁸¹⁹.

Mais uma ideia antiga de Leitão de Barros, concebida em conjunto com Luís Pastor de Macedo, pensada inicialmente no âmbito da Exposição do Mundo Português mas que por motivos orçamentais se limitaria a um desfile das corporações, agora, face à oportunidade que surge para 1947, é retomada e ampliada¹⁸²⁰. A preparação deste cortejo, mais planeada que o usual, teve início em Junho de 1946, no mês seguinte a

¹⁸¹⁷ «Uma cruz luminosa surgirá no céu sobre o Castelo de S. Jorge» in *O Século*, Lisboa, 9 de Maio de 1947. Ver ainda *O Século Ilustrado*, n.º 490, Lisboa, 24 de Maio de 1947.

¹⁸¹⁸ Sobre a presença das colónias portuguesas nas comemorações ver «O Império Saúda Lisboa» in *O Século Ilustrado*, n.º 492, Lisboa, 7 de Junho de 1947.

¹⁸¹⁹ Urbano Rodrigues, «Panorama Geral das Festas» in *Programa Oficial das Comemorações do VIII Centenário da Tomada de Lisboa*. O nome de Cortejo Imperial é alterado definitivamente para Desfile Histórico de Lisboa a partir de 7 de Novembro de 1946.

¹⁸²⁰ *O Século*, n.º 23448, Lisboa, 7 de Julho de 1947.

comissão executiva consegue autonomia financeira e no fim de Agosto Leitão de Barros assina um contrato com o Presidente da Comissão Executiva comprometendo-se a apresentar o referido plano definitivo num prazo de 90 dias¹⁸²¹. Cumprido o prazo, no início do ano o conceito do cortejo estava elaborado, cena a cena, com as futuras e possíveis parcerias e os moldes que se iriam processar delineados¹⁸²².

Daí em diante, o cortejo seria alvo de inúmeros artigos em periódicos, sendo, inclusivamente, publicados estudos de fundo sobre o mesmo. Segundo se fez crer, este teve como inspiração as cerimónias e festas públicas do começo do século XVI assim como as tapeçarias de Dom João de Castro existentes em Viena de Áustria e quadros relacionados com as temáticas existentes nos Museus das Janelas Verdes, de Soares dos Reis no Porto e na Madre de Deus em Lisboa, obras tidas como “fontes históricas de maior segurança”, como refere Álvaro Barreto em ofício¹⁸²³. Também em ofício foram referenciados outros desfiles que ocorreram nas capitais europeias durante essa década de 30 do século XX, em particular o das antigas corporações do trabalho que desfilou em Bruxelas, como sendo as futuras influências para a concepção deste português¹⁸²⁴.

Com uma equipa formada e dirigida por Leitão de Barros, com Carlos Ribeiro como adjunto e Gustavo de Matos Sequeira como auxiliar na organização, nesta reconstituição colaboraram investigadores e artistas, a maioria proveniente da S.N.B.A. e sem grande relevância artística, caso dos escultores Vasco Conceição (1914-1992) e Carlos Bragança, os pintores João Hermano Baptista (1901-1971), Fortunato Anjos (1908-2000) e dos pintores-decoradores Domingos Saraiva, Passos Salgado, José Amílcar, António Abreu, Anselmo Brandão, Manuel Jorge e Gustavo Sequeira¹⁸²⁵. Pela

¹⁸²¹ Sobre a autonomia da comissão executiva ver o decreto 35.749, de 16 de Julho de 1946, Art.2º.

¹⁸²² Ofício 529, de 8 de Fevereiro de 1947 - carta de André Navarro ao Sr. Provedor da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, datada de; Ofício 533, de 8 de Fevereiro de 1947 - carta de André Navarro ao Administrador geral do Porto de Lisboa. Neste ofício as cenas já estão delineadas e orçamentadas sendo que C.M.L. deveria, de acordo com a proposta, comportar 50% dos custos. Consultado em Caixa Festas da Cidade 1935: correspondência (ofícios): n.º 1 a 382, Arquivo Municipal de Lisboa.

¹⁸²³ Ver Ofício n.º 590, 14 de Fevereiro de 1947 assinado por Álvaro S. Barreto e dirigido ao Ministro da Guerra. Consultado em Caixa Festas da Cidade 1935: correspondência (ofícios) de n.º 1 a 382, Arquivo Municipal de Lisboa. Algumas das referências são mencionadas in «Hoje às 16 horas começa a desfilar o Cortejo Histórico» in *O Século*, Lisboa, 6 de Julho de 1947.

¹⁸²⁴ “Tencionando a C.M.L. realizar em 1947 um cortejo histórico comemorativo do VIII Centenário da Tomada da Cidade, e tendo-se realizado em Bruxelas um cortejo de características semelhantes (as antigas corporações do trabalho) venho rogar a v.ª ex.ª a subida fineza de solicitar ao Município dessa Capital um exemplar do álbum que então foi publicado, bem como quaisquer documentos ou fotografias referentes ao mesmo acontecimento”. Carta de Álvaro Barreto ao Ministro de Portugal em Bruxelas, datada de 7 de Junho de 1946. Consultada em Caixa Festas da Cidade 1935: correspondência (ofícios) de n.º 1 a 382, Arquivo Municipal de Lisboa. A 16 de Novembro Álvaro S. Barreto acusa recepção do Álbum e Catalogo do Cortejo Histórico realizado em Bruxelas em 1930 e 1935 requerido e diz que talvez Leitão de Barros vá a Bruxelas em Dezembro de 1946 e que queria ser recebido pelo sr. Abade Desmet.

¹⁸²⁵ Eduardo Teixeira Coelho, Hermano Baptista, Fortunato Anjos, Alípio Brandão, Abraão de Carvalho e Domingos Saraiva trabalharam como desenhadores, os alunos da escola de António Arroio, José Rui Pinto, Daciano Rodrigues, Alberto Ribeiro e Manuel Garrido como decoradores amadores e Rafael Fernandes, João Filgueiras, João Rocha, Vasco Pereira da Conceição e João de Barros como modeladores. Os trabalhos do ferro, madeira e vidro foram executados por João Luís Esteves, Carlos Melande, João Iglésias e Jaime de Almeida e Sousa. Como responsável pela indumentária esteve Rui Lopes, pelas tapeçarias António Paula Lopes e João de Barros pelos restantes adereços. Na orientação da figuração a pé esteve o Capitão Apio de Almeida e o Capitão António Rabaça, da figuração a cavalo o Capitão Pires Monteiro e o Capitão Pascoal Rodrigues e nos serviços exteriores Capitão José Celestino Soares. Durante o desfile Leitão de Barros foi auxiliado por Carlos Ribeiro, Gualter Cardoso, Marques da Costa, António

primeira vez, e era essa uma das grandes novidades do cortejo, haveria banda-sonora. Esta seria da responsabilidade de Frederico de Freitas, que contou com a assistência do maestro Alves Ribeiro¹⁸²⁶. Foi ainda transmitido, através de altifalantes colocados em diferentes pontos do percurso, o programa concebido propositadamente pela Emissora Nacional, que consistia em “Rienzi e outras peças clássicas”¹⁸²⁷. No que diz respeito às coreografias Augusto Soares concebeu-as como “reconstituições das danças históricas inspiradas no Corpus Cristi Medieval – entre elas a Mourisca e a Péla”, sendo a primeira de “carácter guerreiro” e a segunda pitoresca¹⁸²⁸.

Em termos materiais Leitão de Barros, por vezes na figura de Luís Pastor de Macedo, Álvaro Barreto e Carlos Navarro, contou com o auxílio do Museu dos Coches, do Museu Machado de Castro, Museu de Arte Antiga e Teatro D. Maria II¹⁸²⁹. Além disso, solicitou-se a António Ferro “materiais de outras realizações” e que “peças de indumentária, adereços e materiais decorativos existentes no S.I.C.P. sejam adaptados ao mesmo artista para poderem ser beneficiados, adaptados e usados no cortejo projectado”, assim como a cedência de um dos pavilhões do Mundo Português para que se pudesse guardar o material¹⁸³⁰. Requereu-se também a colaboração da G.N.R., do Ministério das Colónias para a “representação da fauna ultramarina”, do Ministro da Guerra para a “representação da artilharia primitiva e figuração militar”, da Subsecretaria das Corporações para “colaboração de diferentes organismos públicos e corporativos, e em especial dos sindicatos de trabalhadores para a figuração e representação das corporações” e da Administração do Porto de Lisboa para a

Lopes Ribeiro e irmão Ribeirinho. De acordo com o *Programa Oficial das Comemorações do VIII Centenário da Tomada de Lisboa e O Século*, n.º 23448, Lisboa, 7 de Julho de 1947.

¹⁸²⁶ De acordo com «O Grande Cortejo Histórico de Lisboa» in *O Século*, Lisboa, 10 de Maio de 1947 e *Programa do Cortejo Histórico de Lisboa*, 1947. Sobre a colaboração de Frederico de Freitas ver ainda *O Século*, n.º 23448, Lisboa, 7 de Julho de 1947.

¹⁸²⁷ *O Século*, Lisboa, 21 de Julho de 1947. Ver ainda «Hoje às 16 horas começa a desfilar o Cortejo Histórico» in *O Século*, 6 de Julho de 1947.

¹⁸²⁸ Urbano Rodrigues, «Panorama Geral das Festas» in *Programa Oficial das Comemorações do VIII Centenário da Tomada de Lisboa*.

¹⁸²⁹ Sobre o auxílio do Museu dos Coches ver Ofício de 7 de Junho de 1946. Consultado em Caixa Festas da Cidade 1935: correspondência (ofícios) de n.º 1 a 382, Arquivo Municipal de Lisboa. Sobre o auxílio do Museu Machado de Castro ver Ofício de 14 de Junho de 1946 – carta de André Navarro ao director do Museu Machado de Castro a respeito do “cortejo histórico da cidade no qual desfilará algumas das profissões mais nobres e mais antigas de portugueses” e pede por isso “documentação fotográfica de peças de ourivesaria portuguesa do século XVI e bem assim quaisquer reproduções que esse museu possua de insígnias ou bandeiras das profissões, das confrarias e Irmandades dos Ofícios da Cidade de Coimbra”. Envia igual no mesmo dia para Museu Soares dos Reis. Consultado em Caixa Festas da Cidade 1935: correspondência (ofícios) de n.º 1 a 382, Arquivo Municipal de Lisboa. Sobre o auxílio do Museu de Arte Antiga ver Ofício n.º 440, de 25 de Janeiro de 1947. Consultado em Caixa Festas da Cidade 1935: correspondência (ofícios) de n.º 1 a 382, Arquivo Municipal de Lisboa. Luís Pastor de Macedo, como vogal director da secção dos espectáculos ao ar livre, escreve ao Director do Museu de Arte Antiga “tornando-o necessário fazer reproduções de excelente qualidade fotográfica, e em grandes dimensões, de alguns quadros existentes, nesse museu, com o fim de constituírem o fundo de bandeiras de ofícios de Cortejo de Lisboa Imperial nas Comemorações Centenárias da Cidade venho rogar (...) autorizar que um a um, os mesmos clichés sejam cedidos por empréstimo e por 24 horas ao fotógrafo encarregado desse trabalho, sr. Salazar Diniz”. Sobre o auxílio do Teatro D. Maria II ver carta de André Navarro ao Comissário do Governo Interior no Teatro D. Maria II, datada de 16 de Dezembro de 1946, em que são requeridas peças de guarda-roupa e adereços existentes no referido teatro. Consultado em Caixa Festas da Cidade 1935: correspondência (ofícios) de n.º 1 a 382, Arquivo Municipal de Lisboa.

¹⁸³⁰ Carta de Álvaro Barreto a António Ferro, datada de 27 Agosto de 1946, Ofício SNI, n.º 1878 – S.C., 6 de Setembro sobre material emprestado para desfile. Ver carta de 3 de Dezembro de 1946, arquivada in Festas da Cidade 1935: correspondência (oficiais) n.º 1 a 382.

representação dos homens da Ribeira das Naus¹⁸³¹. O realizador recorreu ainda ao auxílio da Fazenda Pública, para conseguir recursos para viagens e aquisição de material¹⁸³² e ao Commissariado do Desemprego para recrutar pessoal especializado e financiar a indumentária¹⁸³³. Para a figuração contractou-se os educandos da Assistência Pública, “pelos seus hábitos de disciplina e educação”¹⁸³⁴.

O Grande Cortejo Histórico de Lisboa, composto por cerca de “2.500 figurantes, 500 cavalos, dezenas de carros, andores e painéis, centenas de insígnias, e camelos, bois e corvos”¹⁸³⁵, começa a desfilar dia 6 de Julho às 16 horas “evocando um a um, os títulos inigualáveis de D. Manuel I, rei de Portugal e dos Algarves, das terras de ambos os lados de África, Senhor da Guiné, da Conquista, Navegação e Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia”¹⁸³⁶. Partindo do Terreiro do Paço com os “chameleiros vestidos com as cores da cidade”¹⁸³⁷ à frente, o desfile percorreu Lisboa através da Rua Augusta, Rossio, Avenida da Liberdade, Praça Marquês do Pombal, Avenida Fontes Pereira de Melo, Praça Duque de Saldanha, Avenida Casal Ribeiro, Rua Pascoal de Melo, Avenida Almirante Reis, Rua da Palma, Rua dos Fanqueiros, Rua do Ouro chegando, já de noite, ao Terreiro do Paço¹⁸³⁸. “O Sol escaldava, havia quem suasse em bica, mas...ninguém arreda pé” durante as mais de seis horas, o dobro do planeado, que o cortejo durou¹⁸³⁹.

¹⁸³¹ Ver correspondência assinadas por Álvaro Barreto, dirigidas ao Banco de Portugal e Câmara Municipal de Lisboa, datada de 3 e 4 de Dezembro de 1946. Consultado em Caixa Festas da Cidade 1935: correspondência (ofícios) de n.º 1 a 382, Arquivo Municipal de Lisboa. Além destes, pedem material ao Serviço de Urbanização e Obras, Museu da Mitra, Museu Militar de Lisboa, Sociedade de Geografia, Junta Nacional da Marinha Mercante, grémio de Armadores da Marinha Mercantes, Grémio dos Armadores da Pesca de Arrasto, Grémio dos Armadores dos Navios de Pesca de Sardinha, Grémio dos Armadores da Pesca da Baleia, Comissão Reguladora das Oleaginosas e Óleos Vegetais, Grémio dos Armadores de Navios da Pesca de Bacalhau, Instituto Português de Conservas de Peixe, Instituto Nacional do Pão, Grémio dos Industriais de Moagem, Grémio Nacional de Cerâmica, Grémio Exportadores de Frutas, Junta Nacional de Vinho. Ver ofícios datados de 19, 20 e 29 de Novembro de 1946 e de 9 de Dezembro. Consultados no Arquivo Municipal de Lisboa.

¹⁸³² Carta de Álvaro Barreto a António Luís Gomes, director geral da Fazenda Pública, datada de 11 de Setembro de 1946, em que se refere futura viagem de Leitão de Barros ao estrangeiro (Cannes) e “desejando aproveitar esta oportunidade para visitar em França e na Itália estabelecimentos de guarda-roupa e de confecção de indumentaria e materiais artísticos aproveitáveis para cortejos públicos com a proposta de adquirir ou alugar o que for vantajoso para o Desfile Histórico de Lisboa”. Solicitam ao destinatário “que por intermédio das legações de Portugal em Paris e Roma sejam abertos créditos a favor do snr. Leitão de Barros até às importâncias em francos e liras correspondentes respectivamente a 100.000\$00 e 150.000\$00”. Sobre as viagens de Leitão de Barros neste período ver Ofício datado de 14 de Junho de 1946 – assinado por André Navarro e dirigido ao cônsul de Portugal sobre ida de Leitão de Barros a Sevilha para estudo de documentação; ver Ofício datado de 19 de Dezembro de 1946 sobre a ida a Madrid comprar material; Ofício n.º 468, 27 de Janeiro de 1947 e Ofício n.º 494, 4 de Fevereiro de 1947 sobre possível ida de Leitão de Barros a Tanger. Sobre a importação de artefactos de Itália ver ainda Ofício 485, 4 de Fevereiro de 1947.

¹⁸³³ Carta de Álvaro Barreto ao Ministro das Obras Públicas datada de 2 de Dezembro de 1946 onde se refere que vão recorrer ao Commissariado do Desemprego para obter certas categorias de pessoal especializado. Para a confecção da indumentária. Carta de Luís Macedo ao Commissariado de Desemprego datada de 27 de Dezembro de 1946 refere a existência de uma verba de 1.518.000\$00 para mão-de-obra. Ofício 617, 17 de Fevereiro de 1947 sobre Commissariado do Desemprego é referida a contribuição com 500.000\$00 para utilizar na confecção da indumentária para o Desfile. Ofício 806, 15 de Março de 1947 descreve os cargos e números necessários.

¹⁸³⁴ Ofício n.º 744, 6 de Março de 1947, A.S. Barreto ao Subsecretário da Assistência, consultado no Arquivo Municipal de Lisboa.

¹⁸³⁵ «Hoje às 16 horas começa a desfilar o Cortejo Histórico» in *O Século*, Lisboa, 6 de Julho de 1947, página 1.

¹⁸³⁶ «As Festas Centenárias» in *O Século*, Lisboa, 22 de Maio de 1947.

¹⁸³⁷ *O Século*, n.º 23448, Lisboa, 7 de Julho de 1947.

¹⁸³⁸ «O itinerário do Cortejo» in *O Século*, Lisboa, 6 de Julho de 1947.

¹⁸³⁹ *O Século*, n.º 23448, Lisboa, 7 de Julho de 1947.

O desfile tinha como objectivos, tal como firmado publicamente desde o início, o destacar “factos e coisas mais directamente ligados ao feito heróico da tomada da cidade e aos aspectos mais importantes da sua própria história, evocando os seus homens mais ilustres, pondo em evidência os seus mais característicos monumentos, os seus valores mais representativos e os usos e costumes do seu povo”¹⁸⁴⁰. Dividiu-se, por isso, em três partes distintas, sendo que a primeira focava na “orgânica cívico-religiosa”, a segunda “nos múltiplos e inconfundíveis caracteres, usos, costumes e tradições dos seus artífices, tanto do espírito como da matéria” e a última na própria cidade de Lisboa.

“Como prólogo à grande lição de história”, lia-se n’*O Século*, numa descrição detalhada que se estenderia ao longo de três páginas completas, desfilaram em “combinações de mágicos efeitos”, como um “formoso poema”, “os construtores da cidade: D. Afonso Henriques, que a conquistou; D. Afonso III, que a fez capital; D. Diniz que a elevou na cultura, dando-lhe a Universidade; D. Fernando, que a circundou de novas e mais fortes muralhas; D. João I, que a defendeu do invasor; D. Afonso V, que traçou os seus destinos Imperiais, e D. João II, que nela estabeleceu a sede de um grande Empório, dominando o comércio da Europa”¹⁸⁴¹.

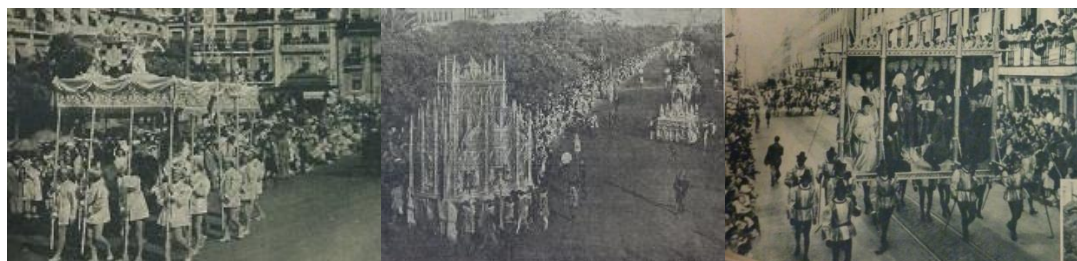


Fig. 71. Pormenor do Grande Cortejo Histórico de Lisboa in *O Século Ilustrado*, n.º 497, Lisboa, 12 de Julho de 1947.

Fig. 72-73. Pormenores do Grande Cortejo Histórico de Lisboa in *O Século*, Lisboa, 7 de Julho de 1947.

Segue-se a segunda parte do cortejo, que tinha como base a reconstituição da Lisboa seiscentista, a Lisboa Imperial, “em vistosas figurações dos seus reinos e domínios por todo o mundo”¹⁸⁴². Assim, assistia-se ao cortejo de D. Manuel, Rei de Portugal e dos Algarves, d’Aquém e d’Além mar, e com ele a evocação dos Descobrimentos. “É o império que surge aos nossos olhos, com o fausto que as riquezas do Oriente permitiam”, lia-se nos jornais, “figuras de reis, príncipes, rajás, mandarins, fidalgos, guerreiros, prelados, missionários burgueses, soldados, mesteiros, donas

¹⁸⁴⁰ Álvaro Salvação Barreto, introdução ao *Programa Oficial das Comemorações do VIII Centenário da Tomada de Lisboa*, Lisboa, S.N.I.C.P.T., 1947.

¹⁸⁴¹ *O Século*, n.º 23448, Lisboa, 7 de Julho de 1947.

¹⁸⁴² Urbano Rodrigues, «Panorama Geral das Festas» in *Programa Oficial das Comemorações do VIII Centenário da Tomada de Lisboa*, Lisboa, S.N.I.C.P.T., 1947.

esbeltas e formosas – gente da metrópole, das Ilhas, do Ultramar, figuras das grandes epopeias da conquista, das descobertas e do trabalho”¹⁸⁴³.

À Fanfarra Real dos Negros, sucede o desfile de trezentas figuras de arautos, passavantes, escudeiros e gentis-homens que antecediam os pálios com o Rei e a Rainha acompanhados por cento e cinquenta cavaleiros e donas a cavalo, assim como “vice-reis, comendadores, donatários, doutores e altos dignatários da corte”¹⁸⁴⁴. Atrás veio o segmento religioso com frades da Trindade, de S. Francisco e de S. Jerónimo.



Fig. 74-75. Pormenores do Grande Cortejo Histórico de Lisboa in *O Século Ilustrado*, n.º 497 12 de Julho de 1947.

Fig. 76. Pormenor do Grande Cortejo Histórico de Lisboa in *O Século Ilustrado*, n.º 499, Lisboa, 26 de Julho de 1947.

Inspirado, segundo faziam crer, nos cortejos processionais do século XVI este segundo segmento teve como “parte principal as corporações do trabalho e dos patronos. A estes seguiram-se a Casa da Índia com o seu feitor, juízes e tesoureiros e a Casa da Suplicação com “desembargadores, juízes, escrivães, corregedores do cível e do crime, meirinhos, carcereiros e carrascos”¹⁸⁴⁵. A Santa Casa da Misericórdia e a Casa dos 24, “com os seus representantes dos muito principais ofícios – cabeça da Cidade e Juiz do Povo à frente” deram continuidade ao desfile¹⁸⁴⁶. Querendo prestar homenagem àqueles que contribuíram para a edificação da cidade, constaram ainda “todas as principais actividades populares e eruditas dos lisboetas de outrora” e assistiu-se a danças e figurações de ferreiros, militares, pescadores, carpinteiros, pedreiros, atafonetras e atafoneiros¹⁸⁴⁷. Forneiros, confeteiros, pasteleiros, alfaiates, lavrandeiras, fiandeiras, tecelões, hortelões, saloios, tanoeiros, livreiros, boticários, sapateiros, ourives, oleiros, vidraceiros e vidreiros completaram essa Festa do Povo. Dava-se assim, “aos trabalhadores da cidade a plena consciência da contribuição que estas deram, através dos séculos, para a glória e prestígio de Lisboa”¹⁸⁴⁸.

¹⁸⁴³ *O Século*, Lisboa, 7 de Julho de 1947.

¹⁸⁴⁴ *O Grande Cortejo Histórico de Lisboa*, Lisboa, 1947.

¹⁸⁴⁵ Urbano Rodrigues, «Panorama Geral das Festas» in *Programa Oficial das Comemorações do VIII Centenário da Tomada de Lisboa*, Lisboa, S.N.I.C.P.T., 1947.

¹⁸⁴⁶ *O Século*, Lisboa, 7 de Julho de 1947.

¹⁸⁴⁷ «Hoje às 16 horas começa a desfilar o Cortejo Histórico» in *O Século*, 6 de Julho de 1947.

¹⁸⁴⁸ *O Grande Cortejo Histórico de Lisboa*, Lisboa, 1947.



Fig. 77. O Carro da Cidade no Grande Cortejo Histórico de Lisboa in *O Século Ilustrado*, n.º 497, Lisboa, 12 de Julho de 1947.

Mostrando o poder representativo e simbólico que um desfile pode ter, a parte final do cortejo consistiu na “passagem do carro triunfal da cidade, todo feito de vidro e tirado por cavalos alados”¹⁸⁴⁹ no qual se seguiam quatro raparigas que representavam “a Lisboa Primitiva, a Lisboa Brigantina, a Lisboa Pombalina e a Lisboa Eterna”¹⁸⁵⁰. “Levam túnicas brancas, elmos e capacetes de ouro com a palavra Ulissipo, no centro, a negro. Pendem-lhes dos cintos, os longos punhais”¹⁸⁵¹, descrevia *O Século* face àquela “obra de sonho”, “estrofe de glória”, “grito de apoteose!”. Seria este um dos pontos altos do cortejo a par da entrega de pergaminhos iluminados¹⁸⁵² ao Presidentes da República e ao Presidente do Conselho¹⁸⁵³. No dia seguinte, 7 de Julho, lia-se na capa d’*O Século*, em garrafais: “A Grandeza e o Esplendor do Século XVI que fizeram de Lisboa a capital de um Império deslumbraram centenas de milhar de pessoas”¹⁸⁵⁴.

Mais uma Lição

Nas páginas de todos os periódicos lia-se o mesmo: o cortejo tinha sido uma “lição de cor, de beleza, de harmonia”, uma “lição de história viva”. Na sua forma actual e actualizadora, conseguindo renovar e modernizar o passado, através dele, supostamente, percebeu-se que “o passado, em Portugal, não é simples relíquia ou fonte de saudosismo”¹⁸⁵⁵. Aplaudido de forma unânime pelas dezenas de milhares de pessoas que ocupavam as ruas de Lisboa, tinha-se cumprido, de forma positiva, e com sucesso, o objectivo de entreter e educar os espectadores.

Nesse sentido, educativo, desta vez trabalhou-se a um nível mais profundo, de forma a enquadrar e clarificar o que se via. Como se pode ler no correspondência de

¹⁸⁴⁹ Urbano Rodrigues, «Panorama Geral das Festas» in *Programa Oficial das Comemorações do VIII Centenário da Tomada de Lisboa*, Lisboa, S.N.I.C.P.T., 1947.

¹⁸⁵⁰ Urbano Rodrigues, «Panorama Geral das Festas» in *Programa Oficial das Comemorações do VIII Centenário da Tomada de Lisboa*, Lisboa, S.N.I.C.P.T., 1947.

¹⁸⁵¹ *O Século*, Lisboa, 7 de Julho de 1947.

¹⁸⁵² Redigidos, respectivamente, por Gustavo de Matos Sequeira e Silva Tavares.

¹⁸⁵³ «Hoje às 16 horas começa a desfilar o Cortejo Histórico» in *O Século*, 6 de Julho de 1947.

¹⁸⁵⁴ *O Século*, Lisboa, 7 de Julho de 1947.

¹⁸⁵⁵ *O Século*, Lisboa, 7 de Julho de 1947.

Álvaro Barreto ao Ministro da Educação Nacional, e consequentes ofícios, foi proposto que na manhã do cortejo “em todas as escolas do país, seja qual for o grau de ensino, fossem feitas prelecções sobre tão transcendente feito histórico pelos respectivos professores”, tal como em todos quarteis e navios do país¹⁸⁵⁶.

Além disso, houve também um trabalho a nível “espiritual”, concebendo-o como uma experiência sensorial, visual e auditiva. Acreditava-se que através de evocações reais, materiais, do passado criar-se-ia memórias nos espectadores capazes de activar um espírito nacionalista, que “afervora o sentimento português”¹⁸⁵⁷; que fazendo desfilar imagens da “nobre ancestralidade da sua raça” se iria “robustecer a fé e a confiança no dia de amanhã”¹⁸⁵⁸. Conforme se descrevia na imprensa, e podemos tomar esses escritos como exemplo da recepção e impacto do evento, assim como dos seus contornos, era um “novo e maravilhoso mundo de sonho e fantasia, prestes a tornar-se realidade”¹⁸⁵⁹ onde “os olhos perderam-se nos momentos de esplendor que a História nos lembra: e cada qual visionou, como nos sonhos maravilhosos da infância, esse Portugal antigo, sempre actual e vivo, de onde promanam o destino e o futuro de uma raça”¹⁸⁶⁰. Mais uma vez, à semelhança dos outros cortejos, sentia-se o efeito das imagens quase cinematográficas, a “gravar-se na memória de todos”, e a construção do imaginário visual colectivo dos espectadores¹⁸⁶¹.

O êxito do cortejo fez com que fosse programado um segundo desfile para dia 20 de Julho, “enriquecido com algumas peças que o vento não permitiu exhibir. Além disso, para certas figurações foram contratados artistas de teatro, que darão às personagens religiosas a merecida dignidade”¹⁸⁶². Contou-se ainda com pescadores de Sesimbra para evocar os ribeirinhos, assim como com carpinteiros navais autênticos, entre outros, conseguindo-se assim “maior figuração, mais adornos” mas também “mais disciplina no conjunto”¹⁸⁶³. Para essa segunda exibição conseguiu-se ainda ter “garantido o fundo sonoro que não foi possível dar-lhe no enorme percurso da primeira

¹⁸⁵⁶Ver Ofícios n.ºs 578; 580; 581 de 12 de Fevereiro de 1947 arquivados in Arquivo Festas da Cidade, Ano 1935, Assunto: Correspondência, Ofícios.

¹⁸⁵⁷*O Século*, Lisboa, 7 de Julho de 1947.

¹⁸⁵⁸«C. de M., Lisboa ficou maravilhada com o cortejo histórico» in *O Século Ilustrado*, Lisboa, n.º 497, 12 de Julho de 1947.

¹⁸⁵⁹«Lisboa vai deslumbrar-se» in *O Século Ilustrado*, n.º 494, Lisboa, 21 de Junho de 1947.

¹⁸⁶⁰*O Século*, Lisboa, 7 de Julho de 1947.

¹⁸⁶¹Urbano Rodrigues, «Panorama Geral das Festas» in *Programa Oficial das Comemorações do VIII Centenário da Tomada de Lisboa*, Lisboa, S.N.I.C.P.T., 1947.

¹⁸⁶²«Prepara-se de modo a ter maior imponência o Segundo Cortejo Histórico» in *O Século*, Lisboa, 16 de Julho de 1947.

¹⁸⁶³*O Século*, Lisboa, 21 de Julho de 1947.

exibição”, encurtando-se, para tal, o trajecto¹⁸⁶⁴. No dia seguinte, o cortejo voltaria a ser capa dos principais jornais com descrições detalhadas e fotografias ilustrativas¹⁸⁶⁵. Embora tivesse sido programado um cortejo semelhante para o Porto, este foi cancelado quer por o Estado e a Comissão Executiva não terem cedido verbas, quer por não ter sido possível reunir figurantes suficientes, nem meios de transportes para os envolvidos¹⁸⁶⁶. Repare-se, no entanto, essa intenção de estender as festas a um nível nacional.

Com este segundo desfile encerrava-se o 1º ciclo das Comemorações da Tomada de Lisboa aos Mouros. Para o segundo ciclo, que se iniciaria a 1 de Outubro, foram programadas actividades culturais totalmente relacionadas com Lisboa. Foi o caso I Reunião Olisiponense, um ciclo de conferências com vista ao debate de problemas urbanísticos, assim como do “turismo, comunicações, abastecimentos, habitações económicas, urbanização, remodelação da Baixa pombalina”, como explicou Salvação Barreto ao jornal *O Século*, sendo, para tal, convidados especialistas e estudiosos¹⁸⁶⁷. Constaram ainda deste 2º ciclo um concurso de filmes amadores realizados aquando das festividades de Junho e Julho, concertos sinfónicos, uma exposição bibliográfica relacionada com a Tomada de Lisboa aos Mouros, uma de fotografia e outra de floricultura, encontros desportivos e a oferta da estátua de D. Afonso Henriques pelo distrito do Porto à Cidade de Lisboa.

A Feira Popular – Feira das Amostras

Outra das grandes atracções das comemorações do VII Centenário da Tomada de Lisboa seria a Feira Popular / Feira das Amostras. Mais uma ideia de Leitão de Barros, desta vez com o apoio d’*O Século*, a Feira Popular de Lisboa inaugurou em 1943, em plena II Guerra Mundial, para responder a uma falta de espaços de divertimento na cidade. Após anos de “barracas mal amanhadas, teatros e cafés cantantes com camareiras, fadistas e guitarras a gemer”, “a tresandar a sardinhas assadas, mal alinhada, sem gosto, com toscas barracas e apenas pitoresco”¹⁸⁶⁸ que

¹⁸⁶⁴ «Prepara-se de modo a ter maior imponência o Segundo Cortejo Histórico» in *O Século*, Lisboa, 16 de Julho de 1947. Ver o trajecto descrito em «As Comemorações Centenárias» in *O Século*, Lisboa, 18 de Julho de 1947.

¹⁸⁶⁵ *O Século*, n.º 23462, Lisboa, 21 de Julho de 1947.

¹⁸⁶⁶ «Prepara-se de modo a ter maior imponência o Segundo Cortejo Histórico» in *O Século*, Lisboa, 16 de Julho de 1947; «As Comemorações Centenárias» in *O Século*, Lisboa, 18 de Julho de 1947.

¹⁸⁶⁷ «As festas comemorativas dos oitocentos anos da capital do Império» in *O Século*, Lisboa, 11 de Março de 1947. Sobre o ciclo de conferências ver *Programa Oficial das Comemorações do VIII Centenário da Tomada de Lisboa*, Lisboa, S.N.I.C.P.T., 1947.

¹⁸⁶⁸ «A feira popular que O Século promove inaugura-se no mês de Maio» in *O Século*, Lisboa, 9 de Março de 1947.

ocupavam Alcântara, Santos e, mais tarde, o Parque Eduardo VII, e onde “não eram raras as cenas de pancadaria”, decidiu-se organizar “convenientemente”, com uma imagem “digna”, a diversão dos lisboetas¹⁸⁶⁹. Pensada para o Parque José Maria Eugénio, em Palhavã, a nova feira popular seria um “parque de divertimentos de linhas modernas, artísticas, elegantes” e trabalhou, nesse sentido, o arquitecto Jorge Segurado¹⁸⁷⁰. Esta teria, além do lado lúdico o propósito “nobre” de servir para angariar fundos em benefício da Colónia Balnear Infantil d’O Século¹⁸⁷¹. Dado o sucesso da iniciativa - a Feira recebeu 1.057.906 pessoas -, esta veria continuação no ano seguinte, 1944, ao qual se adicionou uma vertente expositiva e propagandística, passando a funcionar também como feira de amostras das indústrias e corporações¹⁸⁷². Esta tinha o propósito explícito de fazer ver o trabalho e o progresso do país. Nesse sentido, para o ano seguinte seria, inclusivamente, projectada para o mesmo recinto e aberta em paralela uma Feira Internacional. Êxito de afluência, nesse ano de 1944 seria frequentada por 1.647.274, e por 2.032.315 e 2.057.101 nos dois anos seguintes, a Feira Popular veria continuidade nas décadas seguintes¹⁸⁷³.



Fig. 78. Pormenor da entrada da Feira Popular de 1943 in *O Século Ilustrado*, n.º 282, Lisboa, 25 de Maio de 1943.

Fig. 79-80. Dois pavilhões da Feira Popular de 1943 in *O Século*, Lisboa, 9 de Junho de 1943.

Fig. 81. Pormenor da Feira Popular de 1943 in *O Século Ilustrado*, n.º 286, Lisboa, 26 de Junho de 1943.

Fig. 82. Pormenor da Feira Popular de 1947 in *O Século Ilustrado*, n.º 491, Lisboa, 31 de Maio de 1947.

Para o ano de 1947 foi pensada como “o cartaz permanente e berrante das comemorações”, como se podia ler na primeira página d’*O Século*, e foram programados os habituais divertimentos e uma exposição de comércio e indústria¹⁸⁷⁴. Queria-se, com esta, demonstrar “de forma mais directa ao entendimento de todos o papel que na vida nacional desempenham os organismos de coordenação económica e a

¹⁸⁶⁹ Carlos Pereira da Rosa, «Da Feira de Alcântara à Feira Popular Feira de Amostras comemorativa do VII centenário da Tomada de Lisboa» in *Programa Oficial das Comemorações do VIII Centenário da Tomada de Lisboa*, Lisboa, S.N.I.C.P.T., 1947.

¹⁸⁷⁰ «A feira popular que O Século promove inaugura-se no mês de Maio» in *O Século*, Lisboa, 9 de Março de 1947. Sobre o arquitecto Jorge Segurado ver Santos, Pedro Pavão dos, *Jorge Segurado. Um arquitecto Moderno de Casas De Sonhos Na República, Ditadura Militar e Estado Novo* (Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciaoli de Brito), Lisboa, FCSH-UNL, 2009.

¹⁸⁷¹ «A feira popular que O Século promove inaugura-se no mês de Maio» in *O Século*, Lisboa, 9 de Março de 1947.

¹⁸⁷² «A feira popular que O Século promove inaugura-se no mês de Maio» in *O Século*, Lisboa, 9 de Março de 1947.

¹⁸⁷³ Segundo *O Século*, n.º 23408, Lisboa, 28 de Maio de 1947.

¹⁸⁷⁴ «A feira popular que O Século promove inaugura-se no mês de Maio» in *O Século*, Lisboa, 9 de Março de 1947. Sobre outros aspectos da feira ver Carlos Pereira da Rosa, «Da Feira de Alcântara à Feira Popular Feira de Amostras comemorativa do VII centenário da Tomada de Lisboa» in *Programa Oficial das Comemorações do VIII Centenário da Tomada de Lisboa*, Lisboa, S.N.I.C.P.T., 1947.

sua utilidade”¹⁸⁷⁵. Além destes pavilhões inauguraram-se o Pavilhão do Comércio e Indústria, o pavilhão dos estabelecimentos fabris da responsabilidade do Ministério da Guerra, representação do Ministério da Economia e o pavilhão da Agência Geral das Colónias que “dirá ao povo, num majestoso pavilhão, o que foram os descobrimentos e conquistas, o que foi, pelos séculos fora, a nossa tarefa colonizadora”, entre outros¹⁸⁷⁶. Investindo-se, nesse ano, numa componente propagandística, especialmente relevante no pós-Segunda Guerra Mundial, afirmava-se publicamente que “nunca, entre nós, se pôs de maneira mais expressiva, mais elegante e artística ante os olhos do povo o valor do nosso comércio e indústria e da nossa técnica, e a importância e a utilidade dos serviços fabris do Estado e, ao mesmo tempo, o que socialmente representam vários organismos corporativos”¹⁸⁷⁷. Nunca, se excluirmos, como então se sublinhou, “a revelação de ideias e valores patenteada pela Exposição do Mundo Português”¹⁸⁷⁸.

3.4. *Simulacros do Mundo Português*

Tinham começado, em todo o Portugal, as festas comemorativas do Duplo Centenário. O jornal que Pierre tinha trazia também, sobre a primeira página, como uma bandeira, a grande cruz azul de Afonso Henriques, mas ele não lera senão uma notícia da quinta página e no seu espírito não havia lugar para mais nada: *Ontem, às treze horas e quinze, ouviu-se o sinal de alarme em toda a região parisiense e, pouco depois, bombas incendiárias e explosivas...*

Suzanne Chantal, *Deus Não Dorme*¹⁸⁷⁹

Portugal, 1940. Um ano dito áureo, em que supostamente coincidam duas datas centrais na história do país, 1140 e 1640, às quais o regime acrescenta o ano presente, clímax da narrativa que vinha a conceber. Fixava-se assim um tríptico, 1140-1640-1940.

Programando as comemorações como Festas, denominando-as de Centenárias, celebrar-se-ia nesse ano um presente imediatamente histórico através de eventos que cobririam todo o país. Estes, que incluíam não só festividades mas também obras de melhoramento e construção de infra-estruturas, sublinhariam, sobretudo, datas e heróis, trabalhando-os como símbolos e sínteses, conferindo-lhes significados e programas.

¹⁸⁷⁵ «Inaugura a Feira Popular – feira de Amostras» in *O Século*, Lisboa, 24 de Maio de 1947.

¹⁸⁷⁶ «A Feira Popular – Feira de Amostras» in *O Século*, Lisboa, 19 de Março de 1947.

¹⁸⁷⁷ «Inaugura a Feira Popular – feira de Amostras» in *O Século*, Lisboa, 24 de Maio de 1947.

¹⁸⁷⁸ «A Feira Popular – Feira de Amostras» in *O Século*, Lisboa, 19 de Março de 1947.

¹⁸⁷⁹ Chantal, Suzanne, *Deus Não Dorme*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1944, página 51.

Foi, no entanto, numa exposição, “magna” como então descreveriam, que se congregaram os maiores esforços, materiais, económicos e intelectuais. Depois das três representações “lá fora”¹⁸⁸⁰, era altura de o próprio país se mostrar a si mesmo, o que fora e o que era. Intitulada Exposição do Mundo Português, esta foi então concebida como um breviário do país, do seu povo e história, como o resumo da ideologia e do novo regime, agora já com uma agenda política definida. Cruzando política e cultura de massas, propaganda e entretenimento, trabalhando simultaneamente um nível lúdico, histórico e espiritual, sem qualquer rigor científico materializava-se, em Belém, num único espaço, em “imagens alternadas de ontem e de hoje”, a “[s]íntese admirável do que Portugal representa na civilização do mundo”¹⁸⁸¹.

A ideia, já exercitada por António Ferro sob diferentes moldes, teria como principais realizadores Cottinelli Telmo, no cargo de arquitecto-chefe, Gustavo de Matos Sequeira como coordenador histórico, Augusto de Castro e o Engenheiro Sá e Mello como comissários e Leitão de Barros como secretário-geral dos serviços externos. Este seria também, directamente, o autor de algumas composições pictóricas, auxiliar no desenho de pavilhões, co-autor do Padrão dos Descobrimentos e o responsável pela Nau Portugal. Indirectamente, foi ele o inventor, introdutor ou dinamizador de muito, ou quase tudo, o que se assistiu em Belém, desde as fotomontagens aos cortejos, passando pelas marchas, a tudo o que dizia respeito à imagem, funcionando a exposição como uma retrospectiva antológica dessa actualização gráfica - técnica, conceptual e imagética – do país que Leitão de Barros levou a cabo.

No seu todo e resultado, a Exposição do Mundo Português, representava também, como sintetiza José-Augusto França, “o princípio da decadência do discurso estético e político”. Apaziguadas as lutas internas, definidas e consolidadas as propostas para a imagem do país, povo e História, encerrava-se e afundava-se, ali, Portugal.

¹⁸⁸⁰ Até 1940 Portugal participou com pavilhões nas Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, Paris, 1937; New York World's Fair, Nova Iorque 1939; Golden Gate International Exposition, São Francisco, 1939. Sobre estas participações ver Acciaiuoli, Margarida, *Exposições do Estado Novo (1934-1940)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998.

¹⁸⁸¹ «Inaugura-se hoje a Exposição do Mundo Português» in *Diário de Lisboa*, n.º 6316, Lisboa, 23 de Junho de 1940.

3.4.1. As Festas Centenárias

[N]ão ter história é quasi não ter nome, é quasi não ter pátria

Júlio Dantas¹⁸⁸²

No sentido de enquadrar a Exposição, começemos por centrarmo-nos nas Festas Centenárias onde estava inserida. Estabelecido 1140 como o ano da Fundação da Nacionalidade Portuguesa, com a proclamação de D. Afonso Henriques como Rei de Portugal, e 1640 como o ano da Restauração, com D. João IV como figura tutelar, e entendendo esses anos como as datas do “Nascimento e a Ressurreição” da nação, de há uma década a essa parte que se reclamava a sua comemoração¹⁸⁸³. Em 1929, Alberto de Oliveira (1873-1940), o então ministro de Portugal em Bruxelas e futuro presidente da Comissão Nacional dos Centenários, tinha escrito uma carta aberta ao *Diário de Notícias* onde expunha essa necessidade de comemorar¹⁸⁸⁴. Quase dez depois, em 1937, com o país já noutro contexto político, Tomás Ribeiro Colaço lembrava, nas páginas do *Diário de Lisboa*, que Portugal iria cumprir oito séculos de existência e reclamava que em 1943 se devia “festejar essa data histórica”¹⁸⁸⁵. Um ano depois, e dado o sucesso da representação portuguesa na Exposição de Paris, a 26 de Março de 1938, aideia é finalmente, e hesitantemente, aprovada com nota oficiosa assinada por Salazar onde são explicitadas as orientações que as comemorações iriam ter:

Primeiro, dar ao povo português um tónico de alegria e confiança em si próprio, através da evocação de oito séculos da sua História que foram, simultaneamente, oito séculos da História do mundo, e através da solidez e eternidade da sua independência. Em segundo lugar, conseguir-se-ia, pela pressão do tempo e pelo entusiasmo criador, levar os serviços públicos e particulares a acelerar o ritmo da sua actividade, com o intuito de afirmar a capacidade realizadora de Portugal,

¹⁸⁸² Júlio Dantas, «Discurso do Presidente da Comissão Executiva dos Centenários Dr. Júlio Dantas» in *Revista dos Centenários*, n.º 18, Lisboa, Junho de 1940, página 14.

¹⁸⁸³ A estes some-se, como fez questão de mencionar Júlio Dantas, o ano de 1340 em que “na batalha do Salado, Afonso XI de Castela e Afonso IV de Portugal, gigantes de ferro sobre cavalos de ferro, salvaram para sempre a Espanha cristã” e a data de 1540 como o ano do “fastígio da nossa expansão imperial. Milhão e emio de portugueses (...) tinham-se tornado senhores da navegação, da conquista e do comércio universal. Deslocara-se das nações mediterrâneas para as atlânticas a hegemonia comercial da Europa”. Julio Dantas, «Discurso do Presidente da Comissão Executiva dos Centenários Dr. Júlio Dantas» in *Revista dos Centenários*, n.º 18, Lisboa, Junho de 1940, página 14.

¹⁸⁸⁴ Ver *Diário de Notícias*, Lisboa, 20 de Fevereiro de 1929 tal como referenciado in José-Augusto França, «1940 - Exposição do Mundo Português» in *Colóquio/ Artes*, II Série, n.º 45, Lisboa, Junho de 1980, página 35.

¹⁸⁸⁵ Ver *Diário de Lisboa*, n.º 5092, Lisboa, 22 de Janeiro de 1937. Anteriormente, em 1934, o mesmo Tomás Ribeiro Colaço, no seu jornal Fradique, brinca com a ideia de uma Exposição Imperial, de acordo com José –Augusto França, «1940 – Exposição do Mundo Português» in *Colóquio/ Artes*, n.º 45, Lisboa, Junho de 1980, página 35. Sobre o ano de 1640 ver *Diário de Lisboa*, n.º 4682, Lisboa, 28 de Novembro de 1935.

os seus serviços à civilização e o contraste entre os nossos recursos sempre diminutos e os resultados obtidos tantas vezes admiráveis.¹⁸⁸⁶

Entendendo o Presidente do Conselho que “o dinheiro que se gasta em certames deste género – embora muito interessantes – seria melhor gasto em obras definitivas”¹⁸⁸⁷ e indo ao encontro da ideia do arquitecto responsável pela exposição de Paris de 1937, Jacques Greber (1882-1962), de que as “grandes exposições, qualquer que seja o lugar que se lhes destine, devem servir sempre de pretexto a importantes trabalhos urbanos, de extensão ou de arranjo exterior”, em termos concretos, as comemorações traduzir-se-iam em inúmeras obras públicas e numa série de restauros e acabamentos¹⁸⁸⁸. São disso exemplo o Palácio de Queluz, o Palácio de São Bento, a “resolução do problema do chamado Parque Eduardo VII” e a reconstituição do Castelo de S. Jorge, para enumerar apenas alguns. Foi dada ênfase à construção e melhoramento das redes de meios de transporte – desde a construção de uma estrada que ligasse Lisboa a Cascais à criação de um aerodromo na Portela de Sacavém – e houve um atenção especial ao turismo tanto em Lisboa como na província, cujas medidas passariam por uma “maior vigilância na repressão da mendicidade” e “mais cuidado na limpeza de casas e ruas”¹⁸⁸⁹. Com este plano, pensado quase todo ele para a posterioridade, queria-se inscrever o Estado Novo nessa senda de conquistas e feitos históricos que se reclamava.

“[O] passado e o presente encontram-se na mesma linha de continuidade”¹⁸⁹⁰ e 1940 é “a soma ideal (aritmética fantasista da História) de 1140 mais 1640”¹⁸⁹¹, como explicava António Ferro, e as futuras Comemorações Centenárias deveriam ser também essa “necessária” actualização do estado de espírito “português”. Com esse intuito de edificar o espírito e criar uma memória colectiva, em termos de festividades

¹⁸⁸⁶ Transcrição impressa no *Diário de Lisboa* do dia seguinte. «A Fundação de Portugal e a Restauração da Independência – serão comemoradas com o maior relevo em 1939 e 1940» in *Diário de Lisboa*, n.º 5512, Lisboa, 27 de Março de 1938, página 1. Esta nota oficiosa, assinada por António Oliveira Salazar, segundo a historiadora Natasha Revez consiste numa adaptação de um plano original pensado por uma comissão formada por Alberto de Oliveira, Silveira e Castro, Reinaldo dos Santos, Duarte Pacheco, Gomes da Silva, Manuel Múrias Henrique Galvão, Pardal Monteiro e António Ferro. É este quem redige o documento, entregue ao Presidente do Conselho a 24 de Fevereiro de 1938. Ver Revez, Natasha Finz Machado Paulino, *Os Albus Portugal 1934 e Portugal 1940 – Dois Retratos do País no Estado Novo* (Dissertação de Mestrado em História da Arte. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciaiuoli de Brito. Co-orientação Professor Doutor Margarida Brito Alves), Lisboa, FCSH-UNL, 2012, página 81. Em rodapé remete para o relatório arquivado in Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Salazar, Correspondência Oficial, Presidência do Conselho, Centenários – 1938-41, AOS/CO/PC-22, Pt. 1.

¹⁸⁸⁷ «No Secretariado de Propaganda Nacional» in *O Século*, Lisboa, 22 de Abril de 1938.

¹⁸⁸⁸ Jacques Greber, arquitecto chefe da Exposição de Paris de 1937, citado in Adriano de Gusmão, «A Arte na Exposição de Belém» in *O Diabo*, n.º 320, Lisboa, 9 de Novembro de 1940.

¹⁸⁸⁹ Nota oficiosa de Salazar tal como transcrita e impressa no *Diário de Lisboa* do dia seguinte. «A Fundação de Portugal e a Restauração da Independência – serão comemoradas com o maior relevo em 1939 e 1940» in *Diário de Lisboa*, n.º 5512, Lisboa, 27 de Março de 1938, página 1.

¹⁸⁹⁰ «Inaugura-se hoje a Exposição do Mundo Português» in *Diário de Lisboa*, n.º 6316, Lisboa, 23 de Junho de 1940, página 1.

¹⁸⁹¹ Ferro, António, *Panorama dos Centenários*, Lisboa, S.N.I., 1949, página 12.

programaram-se cortejos em Lisboa e Porto e pensou-se em quatro exposições: a “Grande Exposição Histórica do Mundo Português”, que teria a finalidade de “apresentar uma síntese da nossa acção civilizadora, da nossa acção da História do Mundo, mostrar, por assim dizer, todas as pegadas e vestígios de Portugal no globo”; a “Exposição de Arte Portuguesa”; uma “Grande Exposição Etnográfica” onde se reconstituiria a “arquitectura característica de cada uma das 21 províncias portuguesas” trazendo, inclusivamente, os seus habitantes, “com indumentária própria” de forma a que estes “reproduzissem os usos e costumes das suas regiões”; e uma “Grande Exposição do Estado Novo” “na qual se procuraria mostrar tudo quanto o Estado Novo tem feito, desde a sua estrutura orgânica, até à obra de renovação e de ressurgimento moral e material, o que está realizado e a projecção no futuro”. Esta, no entanto, ficaria reduzida a uma só sala, como veremos adiante.

Justificado o conceito e a data, duas semanas depois desse anunciar, a 11 de Abril de 1938, forma-se a “comissão técnica” com o referido Alberto de Oliveira e António Ferro como presidente e vice-presidente, respectivamente¹⁸⁹². Em reunião para a imprensa, o último deixa claro a importância e urgência de um programa definido para que se pudesse contar com colaborações de países estrangeiros especialmente nas planeadas, agora já só duas, exposições das comemorações: a do Mundo Português e a Etnográfica. Os objectivos destas foram imediatamente apresentados publicamente por António Ferro: “Na primeira, é de desejar que estejam representadas todas as nações que, em qualquer tempo, hajam tido relações com a nossa história” conforme explicitou sublinhando a importância particular da participação do Brasil. Para a Exposição Etnográfica, continua, “pediremos a cada país uma amostra, uma síntese do seu folclore, para fazermos uma demonstração de folclore comparado”¹⁸⁹³. Estas duas exposições acabariam, no entanto, por ser englobadas numa única, de forma a criar um «“grande documentário da civilização”» onde se trabalharia a ideia tanto de Império como de História e, em última análise, de Espírito¹⁸⁹⁴.

“Aos Portugueses”

Pensadas as festas não só como um evento para ser visto por espectadores mas também como um momento congregador de pessoas, ideias e esforços, a 16 de Maio de

¹⁸⁹² A comissão técnica seria, posteriormente, subdividida em pelouros. Para lista de cargos ver *O Século*, n.º 20139, Lisboa, 12 de Abril de 1938, página 1 e 2.

¹⁸⁹³ «No Secretariado de Propaganda Nacional» in *O Século*, Lisboa, 22 de Abril de 1938.

¹⁸⁹⁴ Augusto de Castro citado em José –Augusto França, «1940 – Exposição do Mundo Português» in *Colóquio / Artes*, II Série, n.º 45, Lisboa, Junho de 1980, página 35.

1938, Carlos Malheiro Dias fez um “apelo aos portugueses” através das páginas do *Diário de Notícias* e a 17 de Junho de 1938 António Ferro escreve, no mesmo jornal, uma intitulada “Carta Aberta aos Portugueses de 1940”¹⁸⁹⁵. Nestas missivas, que visavam dar continuidade ao esforço integrador dos portugueses no grande projecto do Estado Novo, requeria-se a participação de todos, de forma activa, nesse grande evento de contornos lúdicos e educativos que seriam as Festas Centenárias¹⁸⁹⁶. Como António Ferro deixa claro, o “que o Governo da nação espera de vós não é a simples realização de festas mais ou menos brilhantes, não é a alegria efémera dos fogos de artifício ou dos balões venezianos. O que se pretende de vós, portugueses da nova Renascença, é que Portugal de 1940, se engrandeça ainda mais pelo vosso esforço”¹⁸⁹⁷. O próprio Presidente da Comissão Executiva dos Centenários, Júlio Dantas, reforçava o facto de ser necessário que o português “nelas colabore, que as considere suas como de facto são”¹⁸⁹⁸. Queria-se, assim, que as comemorações deixassem de ser apenas mais uma mera “festa oficial do Estado” para passar a ser uma festa íntima, em que não houvesse essa separação entre o regime e os portugueses, e que estes as vissem como “a sua festa, o jubileu popular da família”¹⁸⁹⁹. Dessa forma, através do cruzamento entre o público e privado, envolvendo os portugueses num momento histórico, este espírito comemorativo, como constata a historiadora Margarida Acciaiuoli, “ajudaria a sedimentar uma memória colectiva, sintonizada com a causa”¹⁹⁰⁰.

O Programa das Comemorações Centenárias

Projectadas para Portugal inteiro, as Comemorações Centenárias dividir-se-iam em três ciclos¹⁹⁰¹. O primeiro corresponderia ao período entre 5 e 19 de Maio e evocaria simbolicamente a época medieval ou da Fundação. O segundo, correspondente à época imperial, ou seja, da “ projecção de Portugal no Mundo”, decorreria entre 28 de Maio a 14 de Julho¹⁹⁰². Este, por sua vez, subdividir-se-ia por temáticas às quais corresponderiam as actividades. Assim, estabeleceu-se o período Medieval entre 2 e 15

¹⁸⁹⁵ De acordo com José –Augusto França, «1940 – Exposição do Mundo Português» in *Colóquio/ Arte*, n.º 45, Lisboa, Junho de 1980, página 35.

¹⁸⁹⁶ Também noutras publicações se pode ler semelhantes apelos. Citando a *Brotéria*,: «a todos nós cabe, agora, a honra de ser obreiros duma pátria maior, nos campos do progresso espiritual e material, para desenvolvermos, na mesma inspiração temática, digna de repetir-se, nos poemas heróicos portugueses de todos os séculos, aquele dulcíssimo verso dos Lusíadas: “Esta é a ditosa pátria minha amada”» Domingos Maurício, «Festas Centenárias de Portugal – À Guisa de Prelúdio» in *Brotéria*, Vol. XXX, fasc. VI, Lisboa, Junho de 1940, página 621.

¹⁸⁹⁷ Citado em Ferro, António, *Panorama dos Centenários*, Lisboa, S.N.I., 1949, página 13.

¹⁸⁹⁸ *Ecos de Belém*, Belém, 10 de Fevereiro de 1940.

¹⁸⁹⁹ *Ecos de Belém*, Belém, 10 de Fevereiro de 1940.

¹⁹⁰⁰ Acciaiuoli, Margarida, *Exposições do Estado Novo (1934-1940)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, página 11.

¹⁹⁰¹ *Revista dos Centenários*, n.º 5, Lisboa, 31 de Maio de 1939; «Está elaborado o Programa» in *O Século*, Lisboa, 5 de Maio de 1939, pp.1; 5.

¹⁹⁰² «Está elaborado o Programa» in *O Século*, Lisboa, 5 de Maio de 1939, páginas 1 e 5.

de Junho, com actos evocativos, romagens, teatros, exposições, concertos, e entre 16 de Junho e 14 de Julho decorreriam as “festas de arte”, as marchas populares no S. João e S. Pedro, assim como a Exposição do Mundo Português¹⁹⁰³. Seguir-se-ia uma pausa entre 3 de Agosto e 4 de Outubro onde se restringiria o programa às festas sazonais e aos eventos ligados à Exposição do Mundo Português. O terceiro e último ciclo, que visava evocar a época brigantina, da “restauração e Brasil”, iniciar-se-ia a 25 de Outubro para decorrer até 2 de Dezembro. As festas terminariam nesse dia de forma apoteótica com o encerramento da referida exposição¹⁹⁰⁴.

A Arte e a Técnica de Expor: Pressa (1928) e Anno X (1932-34)

Centremo-nos na Exposição do Mundo Português. De uma forma geral, e tal como *O Diabo* deixava claro, acreditava-se que “uma exposição pública com possibilidades de ser vista por milhões de pessoas é um excelente meio, talvez melhor que o livro e o cinema, para, por imagens sugestivas, fornecer uma consciência maior do passado que se reflectirá no presente”¹⁹⁰⁵. Foi com este entendimento e visão que se escolheu Belém para cenário e palco de uma “cidade da História”, a ser constituída por pavilhões, avenida e jardins. Pensada como a apresentação condensada e uma dos vários discursos do regime – político, social, histórico – mais do que uma materialização sob a forma de fachada, estes teriam continuidade no interior dos pavilhões, em discursos visuais, muitas vezes interactivos, montados através de estruturas arquitectónicas expositivas e objectos tidos como artísticos ou históricos, como pinturas, esculturas, fotografias e fotomontagens e ainda relíquias. Em simultâneo decorreriam actividades, simulações, inaugurações, palestras, entre outras actividades. Desta forma, simultaneamente educativa e lúdica, construir-se-ia a mais completa e complexa síntese visual desse projecto de um Estado Novo.

É, no entanto, necessário enquadrar a Exposição do Mundo Português num contexto maior, europeu, para perceber a dimensão das propostas que se iriam assistir, até porque estas vão ao encontro das novas formas expositivas exercitadas noutros países de à mais de uma década. Recuando, mais uma vez, à segunda metade dos anos 20, foi nesses anos de revistas ilustradas e montagens cinematográficas que se começou

¹⁹⁰³ «O Ciclo Medieval inaugural-se a 2 de Junho» in *Diário de Lisboa*, n.º 6265, Lisboa, 3 de Maio de 1940. Mesmo jornal refere exposição de figurinos do cortejo, da autoria do “desenhador” Manuel Lapa, na S.N.B.A. a partir de 4 de Maio de 1940.

¹⁹⁰⁴ «Está elaborado o Programa» in *O Século*, Lisboa, 5 de Maio de 1939, páginas 1 e 5.

¹⁹⁰⁵ Jorge de Macedo, «A História na Exposição de Belém» in *O Diabo*, n.º 325, Lisboa, 14 de Dezembro de 1940, páginas 1 e 5.

a deixar de expôr objectos artísticos ou industriais de forma isolada, como se fazia até então nos *salões de arte* e nas feiras de amostras, para se passar a incorporá-los como elementos constitutivos de uma narrativa maior. Recorrendo a novas estruturas arquitectónicas e tecnológicas - e lembramos que eram estes os anos da luz eléctrica e do som - concebidas especificamente para a finalidade e espaço, começou-se a trabalhar a partir de conceitos e ideias. Montadas como um discurso total, mesmo se fantasioso ou utópico, estas exposições visavam acima de tudo proporcionar ao espectador uma experiência sensorial. Explorando essa interacção com novas realidades que os novos dispositivos possibilitavam procurava-se integrar o espectador nos discursos que se projectavam, para simultaneamente educar e entreter. Dessa forma, as exposições passavam a funcionar à semelhança de um parque temático¹⁹⁰⁶.

Dentro destas novas formas de expôr há duas exposições que importa referir: a *PRESSA - Internationale Presse-Ausstellung* (1928), pelo carácter precursor, e a *Anno X - La mostra della Rivoluzione Fascista* (1932-34), por ser um exemplo consolidado das propostas apresentadas na primeira, mas já com uma perspectiva explicitamente propagandística. A primeira, a *PRESSA*, realizou-se na cidade de Colónia, entre Maio e Outubro de 1928, e teve como intuito o de promover as novidades técnicas e práticas ligadas à imprensa e convocando tanto tipógrafos como jornalistas e escritores serviu como local de discussão de temáticas associadas ao meio como a censura ou o papel da fotografia na imprensa. A exposição foi visitada por mais de um milhão de pessoas e nela destacou-se, sobretudo, o pavilhão da União Soviética. Foi aí que El Lissitzky e a sua equipa apresentaram três novidades à Europa: a ideia de percursos e estruturas expositivas; o uso massivo da fotografia e das técnicas de fotomontagem (aqui, pela primeira vez, em grande escala); e a intersecção das novas formas artísticas com política. No cruzamento dos três vectores, tinham-se os primeiros indícios, bastante explícitos, do papel da imprensa na política e, vice-versa, as possibilidades que os regimes tinham ao entranharem-se na cultura de massas¹⁹⁰⁷.

No que diz respeito à *Anno X - La Mostra Della Rivoluzione Fascista*, esta foi concebida para celebrar o décimo aniversário da Marcha sobre Roma de Benito

¹⁹⁰⁶ Veja-se, nesse sentido, como, num cruzamento entre entretenimento e cultura, os circos e carnavais itinerantes se transformaram em exposições coloniais e como nestas o “exótico” se transformou em ciência e em discurso imperialista e colonial. Sobre esta abordagem ver o catálogo da exposição “Human Zoos, the Invention of the Savage” que esteve patente no Musée du Quai Branly, Paris, entre Novembro de 2011 e Junho de 2012. Boetsch, Gilles (aut.); Snoep, Nanette (aut.); Blanchard, Paul (ed.), *Human Zoos, the Invention of the Savage*, Paris, Actes Sud, 2012.

¹⁹⁰⁷ No ano seguinte, em 1929 numa exposição intitulada *Film und Foto* que esteve patente em Estugarda assiste-se aos primeiros desenvolvimentos do que foi apresentado na *Pressa*, sendo o mais interessante as propostas expositivas de Lissitzky e os conteúdos em termos formais e teóricos. Seria também a exposição em que, como o título indica, tanto a fotografia como o cinema ganham um novo estatuto artístico. Sobre esta exposição ver Althuler, Bruce (ed.), *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History, Volume 1: 1863-1959*, Phaidon Press, London, 2008, pp. 219-236.

Mussolini. Inaugurada a 28 de Outubro de 1932, e patente durante dois anos no Palazzo delle Esposizioni di Roma, esta consistia em dezanove salas sequenciadas cronologicamente, sendo que as primeiras doze narravam a História da Itália de 1914 a 1921 e as restantes sete eram inteiramente dedicadas à última década, 1922 a 1932. Essa ala abria com a denominada Sala O, correspondente ao ano de 1922, desenhada pelo arquitecto Giuseppe Terragni (1904-1943) com o apoio documental de Arrigo Arrigotti (?-1960) e consistia numa aplicação concreta e direccionada das propostas de El Lissitzky. Recorrendo a fotografias, muitas vezes ampliadas para uma escala monumental, documentos, estátuas, pinturas, cartazes, bandeiras, entre outra parafernália, o arquitecto trabalhou ali a “permeação mútua de imagens e volumes arquitectónicos, valores cromáticos e de um uso contrastante de materiais”, como então se descreveu, sempre com o intuito de construir uma “atmosfera artística” “cuja essência, força e ímpeto era derivado da revolução” e de “recriar o período tumultoso dessa ano da revolução”. Jogando com esses valores cenográficos, e explorando o envolvimento emocional do espectador, conforme se lia no catálogo então editado “o visitante, deixando a sala trágica de 1921, deveria experienciar uma imediata e contraditória sensação, de essência e dinamismo” e, comparando com as anteriores, perceber o “desenvolvimento generalizado e violento do fascismo, e sua crescente força tanto política como filosófica”¹⁹⁰⁸.

Se a primeira servia como feira de amostras e espaço de debate de novidades técnicas e conceptuais, a segunda aplicava essas mesmas técnicas expositivas e conceptuais a um programa político. À Exposição de Roma sucederam-se outras por toda a Europa das ditaduras, vulgarizando as práticas vanguardísticas introduzidas por El Lissitzky. No entanto, são as referidas exposições italiana e alemã as mais próximas do que se vai assistir em Portugal e as referências explícitas e reclamadas para o que se vai montar¹⁹⁰⁹.

¹⁹⁰⁸ “mutual permeation of images and architectural volumes, chromatic values and contrasting use of materials. And artistic atmosphere is thus created, whose essence strength and impetus is derived from the revolution (...) the setting designed and created by Terragni recreates the tumultuous period of that year of revolution. (...) the visitors leaving the tragic 1921 room should experience an immediate and contradictory sensation, one both essential and dynamic. The documentation of those who fell in the battle for Fascism, on the other hand, is deliberately put in a less terrifying format, without compromising the dramatic feel (...) this room shows the widespread and violent development of Fascism, and its increasing strength both politically and in terms of philosophy” (tradução livre da nossa responsabilidade). Texto do catálogo *Mostra della Rivoluzione Fascista*, (Roma, 1932), traduzido e reproduzido in Ribalta, Jorge (org.), *Public Photographic Spaces: Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man* (catálogo), Barcelona, MACBA, 2008, pp. 231-243. Sobre a exposição ver no mesmo catálogo Vanessa Rocco, «“Acting on the Visitor’s Mind”: architecting photography at the Exhibition of the Fascist Revolution, Rome, 1932», pp. 245-255.

¹⁹⁰⁹ Acrescenta-se a estas o conhecimento de outro tipo de propostas, de cariz mais comercial, como os expositores de vendas que existiam em algumas lojas alemãs, livrarias nomeadamente, que exercitavam as propostas formais apresentadas pela Rússia em exposição. Dois exemplos chegaram a ser impressos, em 1928, n.º *O Notícias Ilustrado* com o título “Escaparates Modernos”. Ver *O Notícias Ilustrado*, n.º 5, Lisboa, 8 de Julho de 1928, página 25. No expositor em si há uma referência ao ano de 1927.

Portugal na Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne (1937)

Não nos detendo nas exposições que se realizaram em Portugal nos anos subsequentes por não serem particularmente relevantes em termos de propostas visuais expositivas – sendo a excepção a organizada pela União Nacional no Parque Eduardo VII em 1934 por ser a primeira tentativa de António Ferro de construir uma narrativa visual¹⁹¹⁰ - atente-se apenas às participações portuguesas em exposições internacionais onde há, de facto, novas propostas. Assim, depois da Quinzena Portuguesa em Genebra, a que nos referimos no subcapítulo sobre o filme *As Pupilas do Senhor Reitor* (1934), em 1937 Portugal participa na *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* que esteve patente em Paris. Uma exposição “aberta atodas as produçõesque representem um carácter indiscutível de arte e inovador”, como fizeram questão de deixar claro e tornar mote, para esta foram erguidos 300 pavilhões, sendo que 44 eram estrangeiros, contando-se entre eles, e com maior destaque, a Alemanha, U.R.S.S., Espanha e Finlândia¹⁹¹¹. Portugal participa não com artes e técnicas inovadoras, pelo menos da forma que se esperava, mas com imagens que reflectiam a leitura que António Ferro fez desses conceitos. Como refere a historiadora Margarida Acciaiuoli, o director do S.P.N. «entendia “a arte” como explanação do “modo de governar um povo” e a “técnica” como a demonstração das “complexidades dessa governação”»¹⁹¹² e o que se mostraria na exposição seriam as representações visuais do “esforço do homem de hoje para melhorar e embelezar a sua existência quotidiana”.

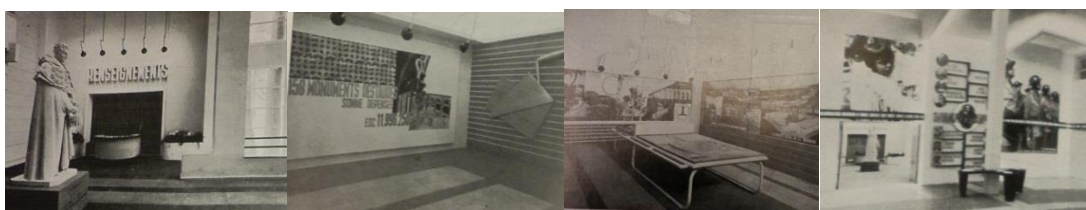


Fig. 83-86. Interior do Pavilhão de Portugal reproduzido in *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, n.º 3, Lisboa, Abril de 1938.

É então, nesta exposição, que pela primeira vez se põe em prática as novas linguagens exercitadas no papel e onde se ensaia a versão portuguesa dos novos modos

¹⁹¹⁰ Em 1936 é organizada a Exposição do Ano X da Revolução Nacional onde se ensaiam algumas propostas inspiradas na Mostra della Rivoluzione Fascista. Ver Acciaiuoli, Margarida, *Exposições do Estado Novo (1934-1940)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, pp. 15-34.

¹⁹¹¹ Sobre esta Exposição ver: Lemoine, Bernard (org.), *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne: Paris, 1937: Cinquantenaire*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1987. Sobre a participação portuguesa ver: Ver Acciaiuoli, Margarida, *Exposições do Estado Novo (1934-1940)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, pp.39-69.

¹⁹¹² Acciaiuoli, Margarida, *Exposições do Estado Novo (1934-1940)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, página 42; 70, rodapé 104. Citações do discurso de António Ferro na inauguração do Pavilhão Português, tal como transcrito in *Portugal 1937*, n.º 1, 25 de Junho de 1937.

expositivos vistos “lá fora”. Se o exterior do Pavilhão desenhado por Keil do Amaral apresentava “fachadas rectangulares, nas quais se fez uso, aliás, sobriamente, de fórmulas nascidas em 1925, [que] não têm nada de notável”, no que diz respeito ao seu interior era “uma das realizações mais perfeitas de toda a exposição”¹⁹¹³. Foi aí que António Ferro e sua equipa, habilmente, construíram um discurso todo ele assente em fotografias, números e alguma estatuária e onde, pela primeira vez, se apresentaram fotomontagens de grande escala feitas por portugueses. Concebidas a partir de fotografias de Mário Novais, Domingos Alvão, e de outros não identificados, da mesma forma que o não foram os realizadores das montagens finais, mostravam um claro domínio técnico um aproveitamento das propostas de El Lissitzky, mesmo se em segunda mão, incorporadas e adaptadas aos interesses e sensibilidade nacional e ao programa do regime. Tal como se escreveu então: “Encontramos ali o processo de demonstração pela imagem, a legenda e o objecto reunidos, que a Rússia utilizou primeiro, duma maneira assaz desmedida, e que a Itália pôs em moda na Exposição fascista de 1933”¹⁹¹⁴. Esta apresentação viria, inclusivamente, a suscitar algum interesse na imprensa internacional. Referia a revista *L'Architecture* como “os portugueses souberam poetizar os algarismos. Alguns gráficos, algumas fórmulas lapidares e algumas belas imagens de retórica retraça, e ilustram a história portuguesa (...) síntese concreta dum país e que renasce rapidamente para a vida”, foi assim que leram o que se mostrava acrescentando ainda que no Pavilhão de Portugal soube-se “conciliar a clareza didáctica com uma plástica muito feliz, encantar e instruir ao mesmo tempo”¹⁹¹⁵.

Depois de vários anos de experiências em diversos registos, esta participação pela via da fotomontagem, mesmo se não inovadora e até tardia, era o resultado do que se viu exercitado nas páginas d'*O Notícias Ilustrado* publicado no álbum *Portugal 1934*¹⁹¹⁶. A esta representação em Paris seguir-se-iam a Exposição-Feira de Angola (1938), a de Nova Iorque (1939) e a de São Francisco (1939) com propostas gráficas que pouco, ou nada, se diferenciaram das apresentadas em França, embora no caso de Angola tenham sido adaptadas à realidade local¹⁹¹⁷.

¹⁹¹³Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos, n.º 3, Lisboa, Abril de 1938, pp. 92 e 93.

¹⁹¹⁴Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos, n.º 3, Lisboa, Abril de 1938, pp. 92 e 93.

¹⁹¹⁵Revista *L'Architecture* citada em Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos, n.º 3, Lisboa, Abril de 1938, pp. 92 e 93.

¹⁹¹⁶Apesar das diligências não nos foi possível obter o artigo de Gisele Freund sobre a fotografia nestas exposições. No entanto, deixamos a referência. Ver Gisèle Freund, «La Photographie à l'Exposition» in *Expositions Internationales: Paris 1937 - New York 1939*, Paris, Arts Et Metiers, 1939.

¹⁹¹⁷Sobre a participação portuguesa nas exposições de Nova Iorque e São Francisco ver Acciaiuoli, Margarida, *Exposições do Estado Novo (1934-1940)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, pp. 75-102.



Fig. 87-88. Interior do Pavilhão de Portugal reproduzido in *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, n.º 9, Lisboa, Abril / Julho de 1939.

Fig. 89-90. Interior do Pavilhão de Portugal reproduzido in *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, n.º 11, Lisboa, Outubro / Dezembro de 1939.

Direcção Única

As aplicações práticas dos conceitos e propostas soviéticas e italianas não se limitaram à componente visual que eram as fotomontagens. Foi num artigo publicado na *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos* (1938-1942) de Cottinelli Telmo que, ao inventariar as principais exposições do regime entre 1937 e 1940, se expôs as ideias que então se tinham sobre conceitos expositivos, quase em jeito de explicação e justificação do que se iria assistir na Exposição do Mundo Português – lembro que os envolvidos na revista e na exposição são os mesmo. Assim, por exemplo e citando-o, entendia-se que

os gráficos, as ilustrações de ideias, etc., devem nascer das próprias paredes; as salas devem deixar de ser armazéns para *coisas* e serem as *coisas* que se combinam entre si e em relação às salas, para que exista um *pavilhão* com salas e com *coisas* aparentemente criados a um tempo e compostos por um artista único e não por artistas vários que trabalhassem em tempos e locais diferentes, sem qualquer espécie de acordo prévio.¹⁹¹⁸

Noutro artigo, assinado por Jorge Segurado, um dos responsáveis pelo Pavilhão de Portugal da Exposição de Paris de 1937 e de Nova Iorque de 1939, chamava o potencial quer educativo quer propagandístico das exposições de grandes dimensões. O referido arquitecto entendia as salas como elementos unitários constitutivos de um todo que eram os pavilhões e que, por isso, poderiam e deveriam ser organizados de acordo com uma ideia ou estrutura narrativa de forma a constituir um discurso visual eficaz. Tal como as salas em relação aos pavilhões, também estes em última instância queriam-se coerentes, sequenciados, montados quase como um filme, seguindo uma linha de pensamento, programa ou argumento. Propunha o arquitecto, por isso, uma direcção única e orientada ao nível do “espírito e de aspecto”¹⁹¹⁹. Cottinelli Telmo acrescentaria

¹⁹¹⁸ *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, n.º 3, Lisboa, Abril de 1938, página 93.

¹⁹¹⁹ Jorge Segurado in «Portugal nas Exposições de Nova Iorque e San Francisco» in *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, n.º 11, Lisboa, Outubro / Dezembro de 1939, página 306.

ainda que era “preciso que se parta de uma ideia e se lhe dê forma, em vez de se partir de uma forma convencionada e encaixar-lhe uma ideia”. Isto para que, no final, a exposição, em todo o seu trabalho e a sua eficácia sobretudo imagética, resulte numa “lição de geografia de braço dado a uma prelecção de história e até de política social”. Nesse mesmo sentido, educativo, Jorge Segurado, que acabamos de citar, consciente das potencialidades da imagens impressas chamava a atenção para como a “fotografia, o cinema, as publicações, as obras de Arte que se arrecadam e a memória dos visitantes (...) arquivam os valores, as impressões e os ensinamentos colhidos”¹⁹²⁰. Era assim que, no seu entender, se fazia propaganda. Voltando à Exposição do Mundo Português, esta teria então de ser a concretização prática das ideias expostas nas páginas da referida revista e aqui sintetizadas. Em suma, a tradução arquitectónica, plástica e artística, numa forma material, tridimensional e interactiva, da narrativa histórica e de todo o discurso ideológico do Estado Novo.

3.4.2. Exposição do Mundo Português(1940)

O nome Exposição Histórica do Mundo Português, como originalmente se chamou - resumido depois a Exposição do Mundo Português, como é hoje conhecida -, era conciso e explícito quando aos objectivos programados. Convocando o passado como “o natural protagonista” e fazendo da História estandarte, justificação, certificado de veracidade e credibilidade, a Exposição do Mundo Português consistiria numa composição plástica que apostaria na recuperação de símbolos e na constituição e definição, a partir de agora definitiva, de uma imagética dos heróis, santos e poetas nacionais¹⁹²¹. Além disso, como o termo “mundo português” deixava explícito, haveria uma afirmação da potência do país como construtor e detentor de um império, uma materialização do “glorioso e nobre sentido da sua acção intercontinental”, a “ projecção do génio Lusíada”¹⁹²². Estas imagens e reconstituições monumentais seriam

¹⁹²⁰ Jorge Segurado in «Portugal nas Exposições de Nova Iorque e San Francisco» in *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, n.º 11, Lisboa, Outubro / Dezembro de 1939, página 304.

¹⁹²¹ Ferro, António, *Panorama dos Centenários*, Lisboa, S.N.I., 1949, página 20. Chegou a ser posta a questão do Presente na Exposição mas acabaria por se resumir a uma única sala, inserida no Pavilhão de Honra e de Lisboa, intitulada “Portugal 1940” e ao album de mesmo nome realizado por Leitão de Barros e editado pelo S.P.N.. Deter-nos-emos sobre este no epílogo. A opção por um carácter histórico como motivo da exposição serviria também para deixar clara a originalidade do regime. Afirmava-se então como sendo esta “primeira vez que se realiza uma grande Exposição de História” [Augusto de Castro (comissário geral), prefácio ao *Guia da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, 1940] uma vez que até então, segundo Augusto de Castro, só se tinham efectuado “certames internacionais ou nacionais de carácter industrial, comercial ou colonial” [Augusto de Castro (comissário geral), prefácio ao *Guia da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, 1940]. Sabia-se, no entanto, como chegou então a escrever Jorge de Macedo na fase final d’*O Diabo*, que “as Exposições Históricas também não são raras; em 1939 quando do 150º aniversário da Revolução Francesa abriram em França 3 exposições para tornar conhecidos e compreendidos os sucessos desse tempo”. Ver Jorge de Macedo, «A História na Exposição de Belém» in *O Diabo*, n.º 325, Lisboa, 14 de Dezembro de 1940, páginas 1 e 5. Sobre a “originalidade” do regime ver o capítulo «“Originalidade” (ou “identidade”) do “Estado Novo”» in Torgal, Luís Reis, *Estados Novos, Estado Novo*, Coimbra, U.C., 2009. pp. 56-67.

¹⁹²² Augusto de Castro (comissário geral), prefácio ao *Guia da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, 1940.

quaseocontraponto ao “pitoresco Portugal pequenino de António Ferro” que também ali foi apresentado¹⁹²³. Como “não pode prescindir das expressões lírica e mística que são as características do génio português”¹⁹²⁴, e mesmo não estando no nome da exposição, o Espírito apresentava-se como o resultado final da conjugação da abordagem mitificadora que o regime fazia à História e ao Império de forma a que a exposição tornar-se-ia um «“acto magnífico de fé”, tanto como de “devoção” e “exaltação”»¹⁹²⁵.

Uma Experiência do Mundo Português

A Exposição do Mundo Português consistiu na apresentação pública da modernização em larga escala, de fácil reprodução e assimilação, da versão, agora definitiva, da História e do país que o regime tinha vindo a construir. Contraditório na sua génese, o discurso que ali se encenava era o resultado de uma série de “lutas” estéticas que se travaram ao longo da década de 30, entre “modernismo” e “tradição”, entre o que Ressano Garcia quase chamou de “arte degenerada” e uma arte nacional, com vários nomes envolvidos sendo Leitão de Barros o que melhor se moveu entre as duas alas¹⁹²⁶. Sairia vencedor Duarte Pacheco (1900-1943) e a sua política “de grandes obras, feitas para ficar, para durar cem anos” inspirado no “modelo alemão, fechado, duma arquitectura imperial”¹⁹²⁷. Perderia António Ferro, com o seu “gosto mundano e cosmopolita”, inspirado no “modelo italiano, algo cenográfico e mais aberto”, ficando reduzido a um Centro Regional e a uma sala intitulada “Portugal 1940”, que veremos adiante com maior atenção. Foram essas as escolhas e esta “exposição de compromisso”, como sintetizaria José-Augusto França, «encerrou o período “modernista” da arte portuguesa e pretendeu abrir outro»¹⁹²⁸. No entanto, para esse ano de 1940, “conciliadas” e “apaziguadas” as alas, a bem ou a mal, escolheram-se os feitos e heróis, trabalharam-se plasticamente as suas virtudes, e puseram-se em prática as

¹⁹²³ «Dois nomes que convém recordar» in *Diário de Lisboa*, n.º 6315, 22 de Junho de 1940, páginas centrais.

¹⁹²⁴ Parafrase de discurso de Oliveira Salazar em “A Exposição do Mundo Português” in *O Século*, Lisboa, 3 de Fevereiro de 1939.

¹⁹²⁵ Cottinelli Telmocitado em José –Augusto França, «1940 – Exposição do Mundo Português» in *Colóquio/ Arte*, n.º 45, Lisboa, Junho de 1980, página 35.

¹⁹²⁶ Leia-se o que o próprio Leitão de Barros, que acompanhou e participou em todo o processo desde início, tomando posições antagónicas e complementares relativamente a ambas as partes, anos mais tarde, escreveu o que estava em jogo na Exposição: “Quando se pensou na Exposição de Belém houve logo dois partidos: um que a queria com rococós D. João V, outro que a visionava com blocos cúbicos de cimento. O Telmo reconsiderou, torceu, no seu jeito particular, um penacho de cabelo que nunca conseguiu encaracolar (dir-se-ia que era a síntese física do seu inconformismo). E a arquitectura da Exposição de Belém ergueu-se grandiosa, apoteótica, magistática e sóbria a um tempo, inspirada nas suas fundas raízes latinas, nobilitada e enformada pela sua concepção actual, desenhada com riqueza decorativa, insuperável, harmónica, monumental, portuguesa, ancestral e moderna.” Leitão de Barros in *Turismo*, 3ª Série, Ano XXIV, n.º 7, Lisboa, Julho-Setembro de 1960. Sobre o papel de Ressano Garcia ver José-Augusto França, «No Limiar da Exposição do Mundo Português» in *Colóquio Artes*, 2ª Série, n.º 87, Dezembro de 1990, pp. 5-17. Ver ainda Acciaiuoli, Margarida, *Exposições do Estado Novo (1934-1940)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998.

¹⁹²⁷ José-Augusto França, «1940: Exposição do Mundo Português» in *Colóquio Artes*, 2ª Série, n.º 45, Junho de 1980, pp.37-38.

¹⁹²⁸ José-Augusto França, «1940: Exposição do Mundo Português» in *Colóquio Artes*, 2ª Série, n.º 45, Junho de 1980, pp.37-38. Sobre António Ferro e a Exposição do Mundo Português ver ainda Margarida Acciaiuoli, «A Exposição de 1940: ideias, críticas e vivências» in *Colóquio Artes*, 2ª Série, n.º 87, Dezembro de 1990, pp. 18-25.

novas formas expositivas e possibilidades de concepção a que já anteriormente nos referimos. Seguindo as lições soviéticas e italianas definiram-se trajectos fora e dentro dos pavilhões e o mapa oficial deixava claro “como se deve ver” e viver a Exposição. Organizados de acordo com um plano que já não se baseava numa “cronologia” ou “sucessão das datas” mas sim na dinâmica “de acção nacional, através das grandes expressões colectivas do seu génio” e tendo em vista a construção de uma imagem eficaz que ficasse impressa na mente e alma do espectador, qualquer rigor histórico passou para segundo plano¹⁹²⁹. Assim, dispondo e omitindo figuras, feitos e artefactos como se fossem elementos cenográficos as equipas responsáveis trabalharam-nos como melhor convinha quer ao regime quer, ou sobretudo, ao todo da exposição para que esta tivesse contornos espectaculares. Queria-se que essa “história narrada em imagens”, como então a descreveu Salazar, fosse uma experiência mais sensorial do que educativa e, em última análise, acabou por ser pensada e concebida para operar como um simulacro para consumo interno¹⁹³⁰. E funcionaria como tal. Conforme relata António Ferro anos mais tarde, “a Exposição do Mundo Português era a figuração desse país infinito, a sua grandiosa maquete. Passear dentro dela, era, portanto, passear, flunar dentro da nossa própria História”¹⁹³¹.

A Mitificação de Belém

Para perceber a construção e contornos desses mecanismos e a dimensão do que se vai assistir é necessário recuar um pouco atrás. Embora seja logo a 26 de Maio de 1938 que fica estabelecido, por decreto-lei, o orçamento da Exposição do Mundo Português, é apenas a 28 de Outubro desse mesmo ano que se veria publicado no *Diário do Governo* a formação da Comissão Geral, ficando definido o cargo de Leitão de Barros como responsável pelos Serviços Externos. Dois meses depois, a 28 de Dezembro de 1938, o advogado, dramaturgo e jornalista, e então director do *Diário de Notícias* Augusto de Castro (1883-1971) toma posse do cargo de Comissário-Geral e, a 6 de Janeiro de 1939, apresenta o Plano de Trabalho¹⁹³². Dias depois publicam-se os orçamentos aprovados e anunciam-se os eventos das festas no que diz respeito não só a Lisboa como ao resto do país¹⁹³³.

¹⁹²⁹ Acciaiuoli, Margarida, *Exposições do Estado Novo (1934-1940)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, página 164.

¹⁹³⁰ Parafrase de discurso de Oliveira Salazar em “A Exposição do Mundo Português” in *O Século*, Lisboa, 3 de Fevereiro de 1939.

¹⁹³¹ Ferro, António, *Panorama dos Centenários*, Lisboa, S.N.I., 1949, página 21.

¹⁹³² *O Século*, Lisboa, 7 de Janeiro de 1939. Ver ainda *O Século*, Lisboa, 10 de Janeiro de 1939.

¹⁹³³ *O Século*, Lisboa, 19 de Janeiro de 1939.

Centrando-nos unicamente na Exposição do Mundo Português, o início das obras é planeado para o dia 15 de Fevereiro e avança-se com o local a edificar, a zona em frente aos Jerónimos, ao invés das traseiras como inicialmente se pensou. Avisava-se logo nessa altura que se iriam demolir as “horríveis construções que [o] desfeiam e obstroem”. “Em 1940 os Jerónimos voltarão a olhar de frente, sem embaraços, o Tejo, seu espelho e o seu complemento”, lia-se n’*O Século*, e a Torre de Belém iria ser liberta das “horríveis construções que a escondem e a conspurcam”¹⁹³⁴. Pouco depois, dava-se início à operação de “maquillage” de Belém, como lhe chamou Leitão de Barros¹⁹³⁵.

Depois de escolhida a Nazaré como a localidade mítica e das tentativas programáticas para Sagres terem falhado, Belém passa a ser, por excelência, a localidade histórica do regime. Ponto de partida para a expansão além-mar, do início do império, e dos anos áureos dos descobrimentos, esta zona seria arquitectonicamente pontuada pelo Mosteiro dos Jerónimos construído, “dizem as crónicas do século XVI, em acção de graças pelo sucesso da missão de Vasco da Gama”¹⁹³⁶. Acrescente-se a este o baluarte de S. Vicente, vulgo Torre de Belém, o Palácio de Belém e a Quinta Real da Praia, construídos nas décadas que se seguem, que acabariam por definir esta zona como aristocrática, algo que o Palácio Real da Ajuda e a Real Fábrica da Cordoaria confirmariam e complementariam. A partir do século XIX, estabelecer-se-ia também ali o primeiro núcleo industrial da cidade assim como zona portuária de Lisboa. Em 1910 “a imagem de Belém enquanto sede do poder é reforçada com a conversão do palácio real de Belém em palácio residencial” e nesse mesmo ano, “a escassos meses da implantação da República, Jerónimos e Torre de Belém seriam reclassificados com Monumentos Nacionais”¹⁹³⁷.

Aura histórica e política à parte, na década de 30, Belém estava votada ao abandono¹⁹³⁸. Era, por um lado, conhecido como um “bairro sossegado, ameno, com ares de aldeia”, uma «localidade onde ainda existe “gente de barrete e varapau”», um “pedaço de Lisboa por modernizar”¹⁹³⁹.

¹⁹³⁴ *O Século*, Lisboa, 3 de Fevereiro de 1939.

¹⁹³⁵ *Ecos de Belém*, Belém, 10 de Março de 1939.

¹⁹³⁶ Barreiros, Maria Helena, «Belém no Séc. XX: Constituição e Gestão de um Universo Patrimonial» in *II Colóquio Temático Lisboa Ribeirinha, Actas das Sessões*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1997, página 191.

¹⁹³⁷ Barreiros, Maria Helena, «Belém no Séc. XX: Constituição e Gestão de um Universo Patrimonial» in *II Colóquio Temático Lisboa Ribeirinha, Actas das Sessões*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1997, página 192 e 193.

¹⁹³⁸ Sobre Belém antes da Exposição ver *Ecos de Belém*, Belém, 20 de Dezembro de 1940 e *Ecos de Belém*, Belém, 30 de Janeiro de 1941.

¹⁹³⁹ Manuel Martinho, «Belém de agora e de amanhã» in *Ecos de Belém*, Belém, 10 de Julho de 1940 página 1.



Fig. 91-92. Fotogramas do documentário de António Lopes Ribeiro, *Exposição do Mundo Português*, Lisboa, SPAC / S.P.N., 1941.
Fig. 93. *O Século*, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1939.

Por outro lado, era visto como “vasadouros públicos”¹⁹⁴⁰, cujos os acessos e arredores foram descritos pelo próprio Leitão de Barros como um “emoldurado de barracões, de depósitos, nessa interminável Junqueira – que é mais uma estrumeira”¹⁹⁴¹ e cujo “aspecto tem de ser modificado”, como, aliás, já algumas vezes se tinha reclamado¹⁹⁴². Nesse sentido e no âmbito das comemorações a área sofre a operação de “maquillage” que envolveu um processo de expropriações de terrenos e recolocações de habitantes, que “muitas lágrimas custa”¹⁹⁴³. “O que nunca pedimos, evidentemente, foi que se destruísse o lar a tanta gente”¹⁹⁴⁴, reclamava um jornal local, pedindo que a Câmara Municipal de Lisboa tivesse misericórdia¹⁹⁴⁵. Os escritos pendurados no escritório de Cottinelli Telmo quase que respondiam às súplicas: “A bem da nação, deixe-nos trabalhar”, “A Exposição do Mundo Português abre em 1940. Não nos faça perder tempo”, e “não conte anedotas. Sai caríssimo”¹⁹⁴⁶.

Sabia-se que se havia que “sacrificar à necessidade superior da Nação” e, no ano seguinte, 1940, o discurso dos moradores aparentemente era outro, mais otimista, agradecido e até enaltecedor dos trabalhos feitos¹⁹⁴⁷. As obras prosseguiram durante meses, acompanhados de forma regular pelos periódicos e pela revista da especialidade e, como se de um estúdio cinematográfico se tratasse – lembremos que a equipa

¹⁹⁴⁰ *Ecos de Belém*, Belém, 10 de Julho de 1938

¹⁹⁴¹ Artigo de Leitão de Barros intitulado “Maquillage” previamente publicado n’*O Século* citado in *Ecos de Belém*, Belém, 10 de Março de 1939.

¹⁹⁴² Cottinelli Telmo em «Exposição Histórica do Mundo Português» in *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, n.º 9, Lisboa, Abril / Junho de 1939, página 257. Veja-se as reclamações e pedidos de melhorias de condições in *Ecos de Belém*, Belém, 30 de Março de 1939.

¹⁹⁴³ Leitão de Barros, «Era uma vez um bairro sossegado» in *Ecos de Belém*, Belém, 20 de Março de 1939, página 1. Sobre as expropriações e demolições em Belém ver Bastos Nunes, “Na Mesma Ordem de Ideias” in *Ecos de Belém*, Belém, 10 de Março de 1939.

¹⁹⁴⁴ Manuel Martinho, «Belém de agora e de amanhã» in *Ecos de Belém*, Belém, 10 de Julho de 1940, página 1.

¹⁹⁴⁵ *Ecos de Belém*, Belém, 10 de Abril de 1939. Veja-se ainda *Os Ecos de Belém* de 10 de Abril de 1939; 20 de Abril de 1939; 10 de Maio de 1939 – este tem a lista do que vai ser demolido; 20 de Maio de 1940 sobre mudança do cais de Belém; 30 de Maio de 1939 – sobre demolições e como alguns inquilinos beneficiaram disso; 10 de Junho de 1939 dá conta das alterações a zona onde vai estar a Exposição do Mundo Português com indicações precisas; 20 de Junho de 1939 – sobre futuras alterações a Belém; 30 de Junho de 1939; 10 de Setembro de 1939; 10 de Novembro de 1939. Chamava-se ainda a atenção, nesse mesmo jornal, para o facto de que como “as demolições de propriedade continuam fazendo desaparecer do roteiro da cidade algumas ruas e travessas que possuíam nomes evocatórios de factos passados na Belém de remotas eras” in *Ecos de Belém*, Belém, 30 de Abril de 1939. Sobre o que vai ser demolido em Belém ver ainda *O Século* 14 de Fevereiro de 1939 página 1. Ficaria, no entanto, por resolver o caso da Torre de Belém, então “vizinha a armação de ferro e a grande caixa cilíndrica que constituem o gasómetro, com seu burgo acaçapado e fumarento”, e “presa à terra por uma linha de argamassa”. Ver *Diário de Lisboa*, n.º 6354, Lisboa, 31 de Julho de 1940, página 1.

¹⁹⁴⁶ *Ecos de Belém*, Belém, 20 de Março de 1939.

¹⁹⁴⁷ *Ecos de Belém*, Belém, 20 de Março de 1939.

envolvida era a mesma responsável pela construção da Tobis Klangfilm Portugal - , Belém transformou-se num “cenário policromo de cor e realidade”¹⁹⁴⁸.

“Quem é o Organizador?”: *Leitão de Barros e Equipas*

Com o intuito de sensibilizar e entusiasmar o espectador, a exposição viveu muito de efeitos especiais, estímulos visuais e sonoros. Interessa, por isso, ver como se conceberam e activaram mecanismos cenográficos de modo a, simultaneamente, construir micronarrativas históricas e proporcionar, ou mesmo obrigar, a uma interacção. Começando pela equipa, interessa perceber por quem foi constituída e que cargos exerceram para se compreender a dimensão e contornos da proposta. Centrando-nos na equipa principal, fizeram parte desta o já referido Cottinelli Telmo como Arquitecto-Chefe, Gustavo de Matos Sequeira como Director dos Serviços de Coordenação Histórica, estabelecendo os programas de cada pavilhão – note-se que nesse sentido foi acompanhado por “vários consultores de História”¹⁹⁴⁹ - , Augusto de Castro foi o Comissário-Geral, tendo como Comissário-Adjunto o engenheiro-civil Manuel Duarte Moreira de Sá e Mello (1892-1975). António Pinto Machado foi o Director dos Serviços de Turismo e o engenheiro-agrónomo Jorge Gomes de Amorim foi o Director dos Serviços de Jardins e Parques. Leitão de Barros exerceu o cargo de Secretário-Geral e Director dos Serviços Externos, sendo o responsável por “toda a sua organização interna”, “ligando os seus múltiplos serviços”¹⁹⁵⁰ e, mais do que isso,

¹⁹⁴⁸ António de Nascimento, «Belém-Nova» in *Ecos de Belém*, Belém, 20 de Dezembro de 1939, página 1. Acrescente-se que este processo de “maquillage”, que passou inclusive por uma decoração dos exteriores das casas com bandeiras penduradas (*Ecos de Belém*, Belém, 20 de Junho de 1940), estendeu-se a Lisboa, embora não com contornos tão profundos ou estruturais. Como se notícia nesse início do ano de 1940, projectavam-se obras de reintegração do castelo de São Jorge – ver *O Século*, Lisboa, 13 de Fevereiro de 1939, páginas 1 e 5 - e Alfama “será alindada sem perder as suas características” pelo sr. Arquitecto Veloso Reis, “valorizada e limpa de acordo com *O Século*, Lisboa, 14 de Fevereiro de 1939. Essa limpeza passaria também por uma “maior vigilância na repressão da mendicidade”, conforme apontou José-Augusto França em artigo, parafraseando Oliveira Salazar. Ver José-Augusto França, «1940 – Exposição do Mundo Português» in *Colóquio/Arte*, n.º 45, Lisboa, Junho de 1980, página 36. Antonio Ferro num discurso proferido no Rio de Janeiro traça um panorama das comemorações centenárias, dá conta de como este processo de maquilhagem, quase antecedente da sua futura campanha do bom gosto, se estendeu ao país todo. “Os comerciantes chamavam os artistas para lhes encenar as montras – pequenos palcos da cidade – os lavradores e os proprietários olhavam com mais amor e mais compreensão as Casas do Povo das suas vilas ou das suas aldeias. E os próprios camponeses caiavam e floriam as suas casinhas brancas, cartas de amor das nossas paisagens. (...) Os serviços públicos, integrando-se no movimento, acelerando o seu ritmo, renovavam as suas instalações aproveitando o pretexto para substituir aquele móvel decrepito, pintar aquela parede leprosa ou por de lado definitivamente certa máquina trôpega, desdentada, que fazia cem anos no ano dos Centenários.” in Ferro, António, *Panorama dos Centenários*, Lisboa, S.N.I., 1949, página 16. Esta maquilhagem passou inclusive pelo nível privado com as mulheres a preparar os seus lares “alindando-os, remoçando-os” conforme descreve António Ferro in Ferro, António, *Panorama dos Centenários*, Lisboa, S.N.I., 1949, página 17. Sobre os trabalhos para a exposição veja-se ainda, a título de exemplo, a *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, n.º 9, Lisboa, Abril / Junho de 1939, onde se publicam reproduções dos projectos para a Exposição e se faz o historial dos desenvolvimentos desde o início. Assim como a *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, n.º 12, Lisboa, Abril de 1940 onde se publica uma “reportagem dos trabalhos da Exposição”. Sobre o tratamento cenográfico da cidade, avenidas e monumentos ver Martins, João Paulo Rosário, *Cottinelli Telmo: 1897-1948: a obra do arquitecto* (Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciaoli de Brito), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 1995, pp. 322; 323; 344.

¹⁹⁴⁹ «Exposição Histórica do Mundo Português» in *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, n.º 9, Lisboa, Abril / Junho de 1939, página 251.

¹⁹⁵⁰ «Dois nomes que convém recordar» in *Diário de Lisboa*, n.º 6315, Lisboa, 22 de Junho de 1940, páginas centrais.

trabalhou como “a estrutura, o esqueleto dum comissário”¹⁹⁵¹. Além disso, foi membro de júri da escolha de cartazes do certame assim como das marchas populares que voltaram esse ano no âmbito da Exposição¹⁹⁵². No entanto, o realizador, que “propositadamente, apagou o seu nome, na obra comum” como escreveram então no *Diário de Lisboa*, estaria ligado a duas das obras maiores da exposição, o Padrão dos Descobrimentos e a Nau Portugal, sobre o qual nos deteremos mais adiante, mas também a mais um álbum de propaganda, pensado propositadamente para a ocasião, *Portugal 1940*¹⁹⁵³.



Fig. 94. Mapa oficial da Exposição do Mundo Português.

Fig. 95. Realização das maquetas (pormenor) in *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, n.º 10, Lisboa, Julho / Setembro de 1939.

Fig. 96. Maquetas da Exposição in «Exposição do Mundo Português» in *O Século Ilustrado*, n.º 75, Lisboa, 10 de Junho de 1939.

Acrescente-se ainda a neste levantamento dos envolvidos que, além da equipa atrás referida, trabalharam na exposição “43 pintores, 25 escultores e 10 arquitectos”¹⁹⁵⁴ e cerca de “vinte mil operários – cinco mil no local da exposição, quinze mil distribuídos nas fábricas e oficinas do país, sobretudo no norte”¹⁹⁵⁵, ao longos dos 11 meses que demorou a preparação, numa “afirmação de técnica nacional”¹⁹⁵⁶.

Pavilhão de Lisboa e a Sala Portugal 1940

Exposta a equipa centremo-nos em dois pavilhões como exemplo dos mecanismos accionados. Atendendo brevemente ao Pavilhão de Lisboa, e baseando-nos no registo montado por António Lopes Ribeiro para o documentário que realizou sobre a Exposição, repare-se nos “seis dioramas em rotunda”, onde se conjugam vários

¹⁹⁵¹ Carta de Leitão de Barros a António Ferro, onde se pergunta sobre quem é realmente o organizador, afirmando o facto de ter sido ele a gerir tudo, “no mais completo anonimato, com prejuízo (...) de todos os [s]eus interesses morais, materiais, artísticos” e sem qualquer reconhecimento especialmente de Salazar. Consultada in Fundação António Quadros, Fundo António Ferro, PT/FAQ/AFC/001/0051/00019.

¹⁹⁵² Sobre as marchas populares ver *Diário de Lisboa*, n.º 6331, Lisboa, 8 de Julho de 1940, página central. Sobre os cartazes ver *O Século*, Lisboa, 7 de Fevereiro de 1939.

¹⁹⁵³ «Dois nomes que convém recordar» in *Diário de Lisboa*, n.º 6315, Lisboa, 22 de Junho de 1940, páginas centrais.

¹⁹⁵⁴ Sobre os artistas que trabalharam na exposição, pavilhão a pavilhão, ver *Diário de Lisboa*, n.º 6346, Lisboa, 23 de Julho de 1940, página central.

¹⁹⁵⁵ «Dois nomes que convém recordar» in *Diário de Lisboa*, n.º 6315, Lisboa, 22 de Junho de 1940, páginas centrais. Some-se a estes os alunos da Casa Pia que foram preparados para serem guias, de acordo com *Diário de Lisboa*, n.º 6278, Lisboa, 16 de Maio.

¹⁹⁵⁶ *O Século*, Lisboa, 4 de Junho de 1939 página 1

registos técnicos e artísticos para montar uma “visão gráfica de Lisboa” dos séculos XVI, XVIII e XX, mas também na importância que têm os elementos visuais reunidos - das grades da Sé ao foral de Lisboa passando por “projectos, desenhos e plantas”¹⁹⁵⁷ - que se sucedem perante os olhos do espectador em *travellings* e panorâmicas que demonstram a dimensão cinematográfica da construção¹⁹⁵⁸.



Fig. 97-100. Pavilhão de Lisboa – fotogramas do documentário de António Lopes Ribeiro, *Exposição do Mundo Português*, Lisboa, SPAC / S.P.N., 1941.

Atente-se também, e com especial atenção, à sala genericamente intitulada “Portugal 1940”. Pensada inicialmente como um pavilhão independente, visto Salazar ter achado ser “muito grande” e que não se deve “confundir a obra da Administração Geral das Estradas, de resto notável, com a descoberta do caminho marítimo para a Índia”¹⁹⁵⁹, este acabou por ser reduzido a uma sala, parte do Pavilhão dos Portugueses no Mundo¹⁹⁶⁰. Concebida por António Ferro no âmbito do seu trabalho com Secretariado de Propaganda Nacional, nela trabalharam Cottinelli Telmo, como arquitecto, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Emmérico Nunes, Fred Kradolfer, José Rocha, Paulo Ferreira e Thomaz de Mello como decoradores e António da Costa, Barata Feyeo e Francisco Franco como escultores.

Incorporada nessa narrativa e entendida, relativamente ao todo, como “o fecho duma epopeia”, esta seria a etapa final de um circuito que começava nas outras salas do Pavilhão e onde o visitante, depois de atravessar o mundo, “recolhe à velha casa

¹⁹⁵⁷ *Revistas dos Centenários*, n.º 19/20, Lisboa, 1940, página 26.

¹⁹⁵⁸ Ribeiro, António Lopes, *A Exposição do Mundo Português*, Lisboa, S.P.N., 1941.

¹⁹⁵⁹ «A Sala Portugal 1940» in *Diário de Lisboa*, n.º 6355, Lisboa, 1 de Agosto de 1940, página central. António Ferro responderia publicamente, em discurso, a essa medida. «Ora se temos a consciência perfeita da obra realizada pelo Estado Novo português, não pretendemos, de modo algum concorrer com a obra sobre-humana, realizada através dos séculos, pelo Povo português. Não nos deixámos, assim, embriagar pelo orgulho, pela própria voz! Sabemos que estamos concluindo uma das maiores e mais belas revoluções do nosso tempo, conhecemos a força e a projecção do exemplo português, mas temos a noção clara de que nos falta ainda a perspectiva necessária para colocar o presente ao lado do passado. (...) A directriz foi-nos dada pelo próprio Chefe do Governo ao verificar, quando examinou o plano geral da Exposição, o espaço destinado à representação da obra do Estado Novo, que tinha sido confiada, juntamente com as aldeias e os pavilhões etnográficos, ao Secretariado da Propaganda Nacional, que dirijo. “Acho demais. Temos de reduzir. Não vão supor que pretendemos comparar a obra da Junta Autônoma das Estradas, aliás notável, com o Descobrimento do Caminho Marítimo para a Índia”. Salazar tinha razão, como sempre.» tal como reimpresso em Ferro, António, *Panorama dos Centenários*, Lisboa, SNI, 1949, pp. 21; 22. Ver reprodução do discurso de António Ferro onde este refere que a sala que inaugura é uma versão diminuta do que se apresentou internacionalmente in *Diário de Notícias*, Lisboa, 2 de Agosto de 1940. A historiadora Margarida Acciaiuoli refere que “alguma amargura trespassa já o discurso de A. Ferro. Nisso se viu já a consciência de uma viragem ou orientação política que iria dar às Obras Públicas toda a atenção que até então ao S.P.N. se dispensara” in Margarida Acciaiuoli, «A Exposição de 1940 – Ideias, Críticas e Vivências» in *Colóquio / Artes*, 2ª série, n.º 87, Lisboa, Dezembro de 1990, página 227, rodapé 679.

¹⁹⁶⁰ Concebido por Cottinelli Telmo e inaugurado a 8 de Julho, o Pavilhão dos Portugueses no Mundo estava dividido em “Brasil Colonial” e a dos “Portugueses no Mundo”. A sala “Portugal 1940” faria parte desse último e inauguraria apenas a 1 de Agosto.

lusitana”¹⁹⁶¹. A sala, onde «a audácia das linhas, as expressões dos símbolos, as ideias-forças, na sua substância plástica decorativa, como que criam um ambiente de apoteose”¹⁹⁶², em termos concretos, abria com “feliz motivo decorativo” sobre a porta onde se apresentavam “as duas datas, 1140 e 1940, ligadas num halo de luz, como se a primeira data se projectasse no presente, na afirmação rectilínea da nossa continuidade histórica”¹⁹⁶³. Passando a entrada, além das estátuas do Chefe de Estado e Salazar, tinha-se uma “grande estátua [que] domina a quadra, encarnando o Império, em massas nobres e austeras. Parece feita dum só jacto, nos seus cinco metros de altura, verdadeiro colosso, que dir-se-ia esmagar-nos com o seu vulto”¹⁹⁶⁴.



Fig. 101-103. Sala Portugal 1940 – fotogramas do documentário de António Lopes Ribeiro, *Exposição do Mundo Português*, Lisboa, SPAC / S.P.N., 1941.

Em termos de estruturas expositivas, concebeu-se uma “quadra principal” com a “fisionomia dum barco. A rampa que dá acesso – é uma verdadeira proa de comando. O visitante, física e espiritualmente, ascende, cada vez mais alto até encontrar Portugal coroado de estrelas”¹⁹⁶⁵. Além da composição cenográfica foram usados também aqui uma série de recursos sensoriais para a construção da *mise-en-scène*, caso da iluminação e do som. Tal como descrito no *Diário de Lisboa*:

Uma luz de oiro cai de cima, vinda não se sabe de onde, e um fundo musical em que se fundem os acordes da “Portuguesa” e dos hinos da “Mocidade” e da “Legião”, constante e vibrante, espalha-se, no espaço, num cântico de glória. Tremulam as bandeira dos organismo corporativos, vindas de todos os pontos do país, e enormes painéis, em arcos de vitral, afirmam, legendados, com eloquência, o que Portugal tem conquistado nos últimos anos. Numa série de dioramas, em que, por vezes, há uma nota pitoresca neste ou naquele quadro, põe em contraste a vida nacional de ontem com a de hoje. A nossa visão rola nas grandes estradas, delicia-se a brincar com os

¹⁹⁶¹ «A Sala Portugal 1940» in *Diário de Lisboa*, n.º 6355, Lisboa, 1 de Agosto de 1940..

¹⁹⁶² «A sala Portugal 1940 inaugura-se esta tarde com solenidade» in *Diário de Lisboa*, n.º 6355, Lisboa, 1 de Agosto de 1940, página 5.

¹⁹⁶³ «A Sala Portugal 1940 que hoje se inaugura é a vitoriosa afirmação do Estado Novo» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 1 de Agosto de 1940, página 1.

¹⁹⁶⁴ «A sala Portugal 1940 inaugura-se esta tarde com solenidade» in *Diário de Lisboa*, n.º 6355, Lisboa, 1 de Agosto de 1940, página 5.

¹⁹⁶⁵ «A sala Portugal 1940 inaugura-se esta tarde com solenidade» in *Diário de Lisboa*, n.º 6355, Lisboa, 1 de Agosto de 1940, página 5.

pequerruchos nos parque infantis, ou assiste à faina da mecanização agrícola, em oposição ao caminho esburacado, ao pequeno vagabundo, que andava ao deus-dará pelas ruas, ou o trabalho exaustivo do camponês, revolvendo a gleba, de outros tempos.¹⁹⁶⁶

Além disso, entre estes dioramas, gráficos, estatuária “sem beleza nem poesia” e “decorações modernas de pintura áspera”¹⁹⁶⁷, como então também foi descrita, expuseram-se uma série de fotomontagens ampliadas para painéis de grande dimensão, que preencheram as paredes mostrando “um legionário e um rapaz da Mocidade, [que] recortam-se do chão até cima, em atitude marcial”, entre outras, editadas e trabalhadas conjuntamente com números, palavras, gráficos, tudo artisticamente organizado¹⁹⁶⁸. Soluções ainda inéditas em Portugal, mas já exercitadas nas representações “lá fora”, como aliás quase tudo o que aí se viu. Conforme refere Margarida Acciaiuoli,

tudo o que estivera em Paris, em Nova Iorque e em S. Francisco, estava ali: as conhecidas estátuas de Carmona e de Salazar, modeladas por António da Costa e por Francisco Franco, respectivamente; os gráficos e as representações de uma recuperação económica, política e social, com ilustrações nos vários campos das “Obras Públicas” e da “Justiça” passando pela “Saúde”, “Indústria” e “Comércio”, com a assinatura de um único promotor e o traço de uma invulgar modernidade que supostamente o cobria.¹⁹⁶⁹

Reconstituídas em 1940 para a nova Exposição, proporcionariam à maioria dos portugueses a possibilidade de as ver embora agora inserido num novo discurso, direccionado especificamente para esse público e contexto.

¹⁹⁶⁶ «A sala Portugal 1940 inaugura-se esta tarde com solenidade» in *Diário de Lisboa*, n.º 6355, Lisboa, 1 de Agosto de 1940, página 5.

¹⁹⁶⁷ J. da Costa Lima, *A Beleza das Exposições* in *Brotéria*, Vol. XXXI, Fasc. VI, Lisboa, Dezembro de 1940, página 641.

¹⁹⁶⁸ «A Sala Portugal 1940» in *Diário de Lisboa*, n.º 6355, Lisboa, 1 de Agosto de 1940, página central. Leia-se também a descrição completa da sala publicada na *Revista dos Centenários*: «Vestíbulo: As estátuas dos Presidentes da República e do Conselho. Nos nichos, frases alusivas aos dois grandes estadistas portugueses.

Passado o vestíbulo, na sala e na parede, à direita, mostradores circulares com dioramas revelando as grandes realizações do Estado Novo, nos sectores do: exercito e marinha; comunicações; hidraulica; assistência; estradas; ensino; crédito agrícola; movimentos de portos; riquezas (vinho, cortiça, azeite, trigo, etc.). Na parede da esquerda, bandeiras dos grémios e sindicatos nacionais. Nas paredes laterais, fotomontagens evocativas das instituições e realizações mais características do Estado Novo. Na rotunda, ao fundo da sala, seis paineis representativos da constituição política do Estado Novo. Arvore central explicativa desses paineis, com legendas. Por baixo dos paineis, gráfico representativo da Política Financeira de Portugal, onde figuram, sob o título “Portugal país de boas contas”, o equilíbrio financeiro e o sistema bancário português – base da obra de ressurgimento Nacional levado a efeito pelo Estado Novo – e a política de Salazar. À saída da sala, encontram-se as instalações do Secretariado da Propaganda Nacional, na Exposição do Mundo Português, com um posto de informações e uma dependência dos serviços do referido organismo.» in *Revistas dos Centenários*, n.º 19/20, pp. 26 e 27. Ver ainda Silva, Sandra Cristina Gonçalves da, *A Exposição de Belém: novos elementos para a construção de uma “memória”* (dissertação de mestrado em Expressão Gráfica, Cor e Imagem. Orientação de prof.dr. Alexandra Gago da Câmara; prof. Dr. Carlos Tavares Ribeiro), Lisboa, Universidade Aberta, página 167.

¹⁹⁶⁹ Acciaiuoli, Margarida, *Exposições do Estado Novo (1934-1940)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, página 182. Ver páginas 183 e 184 para uma descrição mais detalhada. Ver ainda *Diário de Lisboa*, n.º 6355, Lisboa, 1 de Agosto de 1940; *Diário de Notícias*, Lisboa, 1 de Agosto de 1940; *Diário de Notícias*, Lisboa, 2 de Agosto de 1940.

A Fotomontagem do Presente

Atendendo a outros pavilhões, mas focando apenas nos dispositivos operatórios, percebe-se que a fotomontagem foi o recurso escolhido sempre que se pretendeu expôr o Presente. No Pavilhão da Colonização, da responsabilidade do Director Geral das Colónias Júlio Cayola e construído pelo arquitecto Carlos Ramos (1897-1969), mais precisamente na sala Panorama Actual da Acção Colonial Portuguesa foram expostas “nas paredes, fotomontagens mostrando a acção política e administrativa de Portugal no Império ultramarino”¹⁹⁷⁰; no Pavilhão do Brasil, na Sala do Fomento e Indústria presume-se que a “representação das obras públicas, vias de comunicação, fabrico de material bélico e imprensa”¹⁹⁷¹ seja uma fotomontagem; tal como o são o que se mostrou no Pavilhão das Associações Comerciais e Industriais, no Bairro Comercial e Industrial e no Pavilhão das Telecomunicações¹⁹⁷². A fotografia – intacta, trabalhada e/ou em diálogo com esquemas e gráficos – servia assim o propósito claro não só de ilustrar acções em curso ou recentemente finalizadas mas também, ou sobretudo, para confirmar, visualmente, a pertença do espectador ao que via nas imagens, a esse projecto maior concebido e orientado pelo regime. Podemos, por isso, remeter aqui para o conceito de origem soviética de factografia. Tal como explicitado na teoria de Serguei Tret’iakov, a factografia baseia-se na operatividade da fotografia e na intenção dos fotógrafos não de “reflectir a realidade de uma forma verídica” “mas sim transformar de uma forma activa a realidade através dele”¹⁹⁷³. Como salienta o historiador Devin Fore, a palavra “facto” deriva etimologicamente do latim *facere*, fazer, e remete para a “natureza constructiva” que a própria palavra contém. A factografia, contrariamente ao documentário, intentava deliberadamente construir, *fazer factos* através da fotografia, procurava criar um efeito de realidade para efectivamente e, em última análise, construir e fazer o espectador experienciar uma nova. Assim, vendo a obra e vendo-se a si mesmo inserido nela, deixava-se de remeter para o que os antepassados outrora fizeram, para se focarem no que eles próprios estavam a fazer. Os espectadores eram desse modo inscritos na História, no tempo e no espaço como agentes activos, sentindo certezas e ganhando confiança, ou pelo menos conforto, no Estado Novo.

¹⁹⁷⁰ Acompanhadas por “legendas dos srs. Presidente do Conselho, dr. Francisco Vieira Machado, ministro das Colónias, e dr. Armindo Monteiro, antigo ministro das Colónias.” *Revista dos Centenários*, n.º 19/ 20, 1940, página 22.

¹⁹⁷¹ *Revistas dos Centenários*, n.º 19/ 20, Lisboa, 1940, página 22.

¹⁹⁷² Ver «O Pavilhão de Telecomunicações» in *Diário de Lisboa*, n.º 6342, Lisboa, 19 de Julho de 1940.

¹⁹⁷³ No original: “claim not to veridically reflect reality in his work, but to actively transform reality through it” (tradução livre da minha responsabilidade) citado in Fore, Devin, «Introduction» in *October*, n.º 118, Fall, 2006. Ver ainda Leah Dickerman, «The Fact and the Photograph» in *October*, n.º 118, Fall, 2006, pp.132-152. E ainda Benjamin H. D. Buchloh, «From Faktura to Factography» in *October*, n.º 30, Fall, 1984, pp. 82-119.

Outras Soluções

Foi também Leitão de Barros que, em conjunto com Martins Barata, J. Andrade e E. Labarta, concebeu outra novidade expositiva, aquilo que então se chamou “quadroem vulto”, ou reconstituições históricas estáticas tridimensionais¹⁹⁷⁴. No Pavilhão da Formação e da Conquista, de Rodrigues Lima, mais precisamente na Sala da Restauração, pôde ver-se “A Reunião dos Conjurados de 1640” assim como “a entrega da espada de D. Filipa de Vilhena aos seus filhos e uma cena da tomada de Lisboa aos mouros”¹⁹⁷⁵. Estas reconstituições trabalhavam os episódios de forma cénica não só no que diz respeito às colocações mas também adereços e iluminação.



Fig. 104-105. *O Século Ilustrado*, Lisboa, 6 de Julho de 1940.

Fig. 106-107. “Quadros em vulto” – fotogramas do documentário de António Lopes Ribeiro, *Exposição do Mundo Português*, Lisboa, SPAC / S.P.N., 1941.

Segundo a *Brotéria*, “o efeito teatral, pela luz, atitudes, dramatismo, expressões e indumentária fascinou o povo”¹⁹⁷⁶. Do outro lado, *O Diabo* considerava-as “caricaturais”, “uma autêntica mascarada”. Descrevia-se, nas suas páginas, como “uns bonecos vestido à moda do tempo, umas espadas levantadas à guisa de juramento, um descomunal lampeão em primeiro plano num deles, uma iluminação para dar a ilusão do mistério, um teatralismo inverosímil no gesto e nas maneiras, tem tudo tão pouca verdade, tão pouca convicção que forçosamente pensamos que aquilo não podia ter sido assim e mesmo – dúvida perigosa – que aquilo pudesse ter sido de qualquer maneira”¹⁹⁷⁷.

Um País de Brincar

Saindo dos pavilhões e voltando à Exposição, de uma forma mais geral, olhando para o todo, tudo ali foi pensado e funcionava como uma síntese. O Bairro Comercial

¹⁹⁷⁴ «Os nossos artistas na Exposição do Mundo Português» in *O Século Ilustrado*, n.º 131, Lisboa, 6 de Julho de 1940.

¹⁹⁷⁵ J. da Costa Lima, «A Beleza das Exposições» in *Brotéria*, Vol. XXXI, Fasc. VI, Lisboa, Dezembro de 1940, página 633.

¹⁹⁷⁶ J. da Costa Lima, «A Beleza das Exposições» in *Brotéria*, Vol. XXXI, Fasc. VI, Lisboa, Dezembro de 1940, página 633.

¹⁹⁷⁷ Jorge de Macedo, «A História na Exposição de Belém» in *O Diabo*, n.º 325, Lisboa, 14 de Dezembro de 1940, páginas 1 e 5.

era a “síntese expressiva da vida económica do país”¹⁹⁷⁸; a Aldeia Portuguesa a “síntese desse Portugal pitoresco (...) da beira-mar (...) das serras (...) das planícies”¹⁹⁷⁹; o Centro Regional um “Portugal pequenino de trazer ao peito”¹⁹⁸⁰ onde António Ferro construía o «“conto de fadas” do nosso génio popular»¹⁹⁸¹.



Fig. 108-115. Fotogramas do documentário de António Lopes Ribeiro, *Exposição do Mundo Português*, Lisboa, SPAC / S.P.N., 1940.

“A representação da etnografia metropolitana” resume “numa série de pavilhões felizes, as imagens rurais e graciosas do povo”¹⁹⁸². O Pavilhão da Propaganda da Fé era a “síntese evocativa da evangelização portuguesa, do esforço missionário, da história cristã de Portugal”¹⁹⁸³ e “o padrão, o documentário, a síntese pela imagem da História”. A Exposição, no seu todo, apresentava-se como a “Cidade Simbólica da História de Portugal”¹⁹⁸⁴. Estava-se, portanto, numa dessas “cidades-exposições” a que o *Diário de Lisboa* já se referira, uma das “cidades-brinquedos, maravilhosamente brancas e alegres, povoadas de estátuas, de palácios, de jardins, absolutamente desinteressadas, erguidas apenas para recreio e euforia visual”, onde não faltou um parque de diversões¹⁹⁸⁵.

¹⁹⁷⁸ *O Século Ilustrado*, n.º 134, Lisboa, 27 de Julho de 1940.

¹⁹⁷⁹ *O Século Ilustrado*, n.º 133, Lisboa, 20 de Julho de 1940.

¹⁹⁸⁰ Augusto de Castro citado in Acciaiuoli, Margarida, *Exposições do Estado Novo (1934-1940)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, página 170.

¹⁹⁸¹ Acciaiuoli, Margarida, *Exposições do Estado Novo (1934-1940)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, página 172.

¹⁹⁸² *Diário de Lisboa*, n.º 6257, Lisboa, 24 de Abril de 1940.

¹⁹⁸³ «A Exposição do Mundo Português inaugurar-se-á em Maio de 1940» in *O Século*, Lisboa, 3 de Fevereiro de 1939, página 5.

¹⁹⁸⁴ «Inaugurou-se ontem a Exposição do Mundo Português» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 24 de Junho de 1940.

¹⁹⁸⁵ «A Geografia da Saudade e da Poesia – Aspectos inéditos dum Portugal pequenino» in *Diário de Lisboa*, n.º 6263, Lisboa, 30 de Abril de 1940, página central.



Fig. 116-119. Fotogramas do documentário de António Lopes Ribeiro, *Exposição do Mundo Português*, Lisboa, SPAC / S.P.N., 1940.

Este resultado final, cenográfico e cinematográfico, era expectável quando percebemos que a equipa que trabalhou na organização e montagem da Exposição do Mundo Português era constituída principalmente por arquitectos, realizadores, artistas, estudiosos e amadores, sendo que os historiadores e especialistas antes foram convocados para congressos ou meros trabalhos de consultoria. Como no cinema, como num filme histórico de Leitão de Barros, foi aí que actuaram os principais heróis da História passada de Portugal assim como os novos actores. E foi também assim, e aí, que, depois de registados nos seus quotidianos pelo *O Notícias Ilustrado*, estilizados para filmes e publicações propagandísticos, redesenhados e orquestrados em marchas e comemorações, os portugueses se tornaram simultaneamente espectadores, figurantes, imagens, ou mesmo bonecos, de si mesmos.



Fig. 120-123. Fotogramas do documentário de António Lopes Ribeiro, *Exposição do Mundo Português*, Lisboa, SPAC / S.P.N., 1941.

Inauguração, Resultados e Críticas

Se as formas de leitura e aproximação de Leitão de Barros, de António Ferro e, consequentemente, do Estado Novo, à História foram clarificadas neste e em capítulos anteriores, acrescente-se agora a perspectiva do Comissário da Exposição, Augusto de Castro, como complemento:

Sendo um olhar lançado sobre o passado, o nosso certame não terá um carácter exclusivamente erudito – e muito menos arqueológico. Deverá ser, ao contrário, uma lição de energia, uma perspectiva do génio português através de todos os seus estímulos de grandeza, um balanço de

forças espirituais. Quer dizer: a Exposição não será um museu de coisas mortas, mas um exemplo e uma exaltação das forças permanentes e imortais da nossa raça.¹⁹⁸⁶

Como se percebe, científica e historicamente a Exposição do Mundo Português falhava quase propositadamente. Tudo era cenário e fachada - não se podia esperar outra coisa de uma exposição -, encenações com finalidades mais lúdicas e enaltecedoras do que educativas ou estruturantes. Procurou-se, como se viu, sobretudo o lado dramático e emocional da História, e foi nesse sentido que foi trabalhada. “Desejou-se precisamente arrancá-lo [o passado], desenterrá-lo dos monótonos compêndios escolares, de certas obras valiosas mas demasiado extensas, para o erguer redivivo, juvenil, diante dos portugueses de hoje”¹⁹⁸⁷, diria António Ferro, num comentário que lhe valeria críticas como a de “deficiência didática”¹⁹⁸⁸.

É Jorge de Macedo no semanário *O Diabo* que assina uma das raras críticas aprofundadas à Exposição do Mundo Português. É ele que chamava nessas páginas a atenção para as “dificuldades inerentes aos próprios métodos históricos” em que “a solução dada é às vezes simplista: julga-se evocar mascarando uns tantos bonecos com os trajos do tempo”¹⁹⁸⁹. É nesse mesmo periódico que J. H. Lobo lamenta, a respeito da secção de Etnografia Portuguesa, precisamente “a falta de discriminação das peças”, uma “deficiência” “que, de resto, se pode estender a toda a Exposição em que se excedeu a preocupação cenográfica em detrimento da didáctica”¹⁹⁹⁰. O mesmo chama ainda a atenção para como nas lojas, ter havido “por vezes desconsideração pelas realidades, como por exemplo, o encontrar-se louça de Niza (Alto Alentejo) nas casas da Beira e do Minho” e para o facto de o pavilhão de Macau vender produtos alemães. No mesmo jornal, o historiador e crítico de arte Adriano de Gusmão (1908-1989) referia ainda que o “guia da Exposição, pobre e pouco decorativo, não dá a autoria das pinturas nem das esculturas que decoram os vários pavilhões, só referindo quais os seus arquitectos e directores da coordenação interior”¹⁹⁹¹. Colmatava J.H. Lobo, a respeito das publicações, observando como “os livros que há sobre a Exposição não têm valor instrutivo pela orientação dos assuntos tratados”¹⁹⁹². Noutro ponto de vista, queixava-se

¹⁹⁸⁶ Augusto de Castro, prefácio ao *Guia da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, 1940.

¹⁹⁸⁷ Ferro, António, *Panorama dos Centenários*, Lisboa, S.N.I., 1949, páginas 20 e 21.

¹⁹⁸⁸ *Diário da Manhã*, Lisboa, 4 de Dezembro de 1940 citado em Margarida Acciaiuoli, «A Exposição de 1940 – Ideias, Críticas e Vivências» in *Colóquio / Artes*, 2ª série, n.º 87, Lisboa, Dezembro de 1990, página 20. Como constata no mesmo artigo, na página 23, não havia textos nem catálogos a acompanhar.

¹⁹⁸⁹ Jorge de Macedo, «A História na Exposição de Belém» in *O Diabo*, n.º 325, Lisboa, 14 de Dezembro de 1940, páginas 1 e 5.

¹⁹⁹⁰ Lobo, J.H., «A Metrópole e as Colónias na Exposição» in *O Diabo*, n.º 324, Lisboa, 7 de Dezembro de 1940.

¹⁹⁹¹ Adriano de Gusmão, «A Arte na Exposição de Belém» in *O Diabo*, n.º 321, Lisboa, 16 de Novembro de 1940, página 1.

¹⁹⁹² De acordo com J.H. Lobo, “impunha-se porem uma publicação em que se reproduzissem alguns trabalhos apresentados e no qual uma equipa de pessoas competentes exporiam tudo quanto se prende à vida do Povo Português. Por um preço acessível o público

ainda o *Ecos de Belém* de que nos pavilhões “não se encontra uma pessoa que possa convenientemente prestar qualquer informação”¹⁹⁹³. Também o cortejo mereceria críticas tanto da *Brotéria* como do *Diário de Lisboa*, que exigiam algum rigor, mas também no romance *A Barata Loira* de Armando Ferreira¹⁹⁹⁴. Esse brincava com o facto de como

O Evaristo atribuíra ao sol ardente, a baralhada das figuras históricas na memória e o ter-se perdido no programa. Lia o livrinho que comprara para ver o “detalhe” do cortejo, e os dizeres não condiziam com os personagens que passavam. No entanto, ainda reconheceu a D. Leonor Teles e os 12 de Inglaterra, o Infante Dom Henrique, de barbas, os mercadores asiáticos, o São Jorge e o homem de ferro...¹⁹⁹⁵

A exigência e interesse dos portugueses relativamente aos rigores históricos ou estéticas é questionável. Como se pode ver nesse mesmo romance, o autor coloca um dos personagens em frente a uma “grandiosíssima página de prosa, numa parede de 10 metros” face à qual este se queixade que “não podemos ler todos estes letreiros das paredes! Isto tem muita leitura! Levamos duas horas e um quarto só com 1750 palavras nesta letra miudinha e em que lemos apenas a epopeia de dezanove anos!”¹⁹⁹⁶.

Também a “qualidade” dessas imagens foi alvo de comentários por parte de Adriano de Gusmão. Se, por um lado, elogiou a arquitectura, como os responsáveis acompanhavam “de forma muito inteligente as correntes europeias da nova estética arquitectónica, e alguns até vão na frente do progresso construtivo”, por outro, no que diz respeito ao caso concreto da pintura mural, apenas o é “porque está nas paredes”. A restante pintura, exposta em quase todos os pavilhões, era reveladora de um enraizado gosto oitocentista, “estúpida” e “desprezível”, como descreveu o referido n’*O Diabo*¹⁹⁹⁷. Tinha-se pedido uma “síntese e interpretação magnífica, em feitos de beleza, da história de milagre de Portugal”, arte “simples na grandeza da sua aristocracia estética, absoluta no valor da elegância espiritual e plástica, estruturalmente lusíada, nova sementeira de pulcritude...”, como se escreveu na *Brotéria*¹⁹⁹⁸. O que se assistiu, como se descreveu

poderia adquirir um trabalho onde se compilariam assuntos que só se conseguem conhecer ao cabo de intermináveis canseiras: vasculhando durante anos as bibliotecas do país e viajando de lugar para lugar”. In «A Metrópole e as Colónias na Exposição» in *O Diabo*, n.º 324, Lisboa, 7 de Dezembro de 1940.

¹⁹⁹³ *Ecos de Belém*, Belém, 20 de Julho de 1940. Essa falta de informação estendia-se também aos autores das obras expostas, por exemplo, que por norma não eram identificados.

¹⁹⁹⁴ Para um inventário do que se apresenta no Cortejo do Mundo Português, organizado por séculos, de um ponto de vista crítico, ver «Cortejo do Mundo Português - de Henrique Galvão» in *Brotéria*, vol. XXXI, Lisboa, Julho de 1940.

¹⁹⁹⁵ Ferreira, Armando, *A Barata Loira*, Lisboa, Livraria Guimarães & C.ª., 1940, página 202.

¹⁹⁹⁶ Ferreira, Armando, *A Barata Loira*, Lisboa, Livraria Guimarães & C.ª., 1940, página 206.

¹⁹⁹⁷ Adriano de Gusmão, «A Arte na Exposição de Belém» in *O Diabo*, n.º 321, Lisboa, 16 de Novembro de 1940, página 1.

¹⁹⁹⁸ J. da Costa Lima, «A Beleza das Exposições» in *Brotéria*, Vol. XXXI, Fasc. VI, Lisboa, Dezembro de 1940, Página 626.

n’*O Diabo*, foi a algo “miseravelmente inferior e revoltante”, a arte “pobríssima”¹⁹⁹⁹. Não que se preferisse o que se viu na primeira exposição surrealista portuguesa que inaugura em Novembro desse ano numa loja de móveis no Chiado, a Casa Repe, com quadros de António Pedro, António Dacosta e da refugiada Pamela Boden. Na verdade esta é ignorada. O mesmo não se pode dizer do *Café* (1934) de Portinari, vindo do Brasil para as paredes do seu pavilhão, que daria origem a outros desenvolvimentos. Mas centrando-nos na pintura que preencheu a maioria das paredes da Exposição, e remetendo novamente para a crítica de Adriano de Gusmão, como este conclui no artigo, “não se enraizou nenhuma esperança: deu-se foi fundamento aos pessimistas e cépticos”. Na sua opinião, os artistas perderam “uma excelente oportunidade de – saindo das usuais molduras estreitas do quadrinho de cavalete, onde já os seus e os nossos anseios não cabem – se ensaiarem num género novo e amplo, que fosse como que o rasgar duma prometedora perspectiva para o futuro. Porque a verdade é que os nossos artistas modernos têm mostrado e realizado composições mais que modestas – pobres”²⁰⁰⁰. Curiosamente, um dos poucos elogios feitos foi relativo ao Padrão dos Descobrimentos que o crítico propôs, inclusivamente, que se passasse de estafe para pedra.

Em tempo de guerra

A Exposição abre as portas, incompleta, a 23 de Junho de 1940 na Praça do Império, ao longo do mês seguinte são inaugurados os pavilhões que não abriram inicialmente e a 22 de Julho de 1940, “pode dizer-se que a Exposição do Mundo Português está completa. Dum modo geral falta apenas pôr a funcionar a esfera e o parque de diversões”²⁰⁰¹, ao qual se deve acrescentar a secção do Brasil Colonial no Pavilhão dos Portugueses no Mundo, inaugurado a 27 de Julho, e a Nau Portugal, o dito “pavilhão do mar”, que só inauguraria a 7 de Setembro²⁰⁰².

A Exposição do Mundo Português decorre durante quase seis meses, encerrando a 2 de Dezembro de 1940 contabilizando cerca de 2.800.000 entradas²⁰⁰³, o que demonstra quer o interesse da parte dos portugueses e a eficácia das inúmeras excursões

¹⁹⁹⁹ Adriano de Gusmão, «A Arte na Exposição de Belém» in *O Diabo*, n.º 321, Lisboa, 16 de Novembro de 1940, página 1.

²⁰⁰⁰ Adriano de Gusmão, «A Arte na Exposição de Belém» in *O Diabo*, n.º 321, Lisboa, 16 de Novembro de 1940, página 1.

²⁰⁰¹ «O Pavilhão de Portos e Caminhos de Ferro que amanhã se inaugura» in *Diário de Lisboa*, n.º 6345, Lisboa, 22 de Julho de 1940, página central. *Diário de Lisboa*, n.º 6350, Lisboa, 27 de Julho de 1940 página central.diz que inaugura secção do Brasil colonial no pavilhão dos portugueses no mundo,

²⁰⁰² Sobre a inauguração da secção do Brasil ver *Diário de Lisboa*, n.º 6350, Lisboa, 27 de Julho de 1940.

²⁰⁰³ *Diário de Lisboa*, n.º 6481, Lisboa, 6 de Dezembro de 1940.

distritais²⁰⁰⁴. O mesmo não se pode dizer dos que vinham de fora. Embora inicialmente houvesse a intenção, pelo menos da parte de António Ferro, de projectar a Exposição a nível internacional e de tornar Belém a “sala nobre de visitas” de Lisboa, a passagem de estrangeiros com o propósito específico de ver a Exposição foi residual²⁰⁰⁵. Mesmo quando, depois das reticências iniciais de Salazar, ter sido facilitada a entrada e saída de Portugal, via Espanha e de ter sido, inclusivamente, promulgada uma lei que permitia a privados alugar casas a quem viesse de fora²⁰⁰⁶. Como então se descrevia, a Europa “alaga-se em sangue e lágrimas. Ruem estados, digladiam-se povos, exterminam-se impiedosamente mulheres e crianças, desfazem-se em pó tesouros milenários de riqueza e de arte” e, por isso, em plena Segunda Guerra Mundial, a prioridade dos que passavam por Portugal não era, de todo, ver uma Exposição mas sim a de apanhar um “navio salvador”²⁰⁰⁷. Assim, Belém, a suposta “a sala de entrada da capital”²⁰⁰⁸, acabaria por se transformar na “sala de espera de todos aqueles que fogem de Hitler”²⁰⁰⁹.

3.4.3. O Padrão dos Descobrimentos e a Nau Portugal

Entre todas as obras que se conceberam para a Exposição do Mundo Português, seria o Padrão dos Descobrimentos o monumento que melhor sintetizaria e materializaria o “passado glorioso”, histórico e mítico, dos portugueses, tal como se queria estabelecer no presente para o futuro²⁰¹⁰. Foi nessa obra que se evocou, através de esculturas assinadas por Leopoldo de Almeida, a narrativa heróica que o regime vinha a redigir. Obra feita para ser demolida finda a Exposição, esta seria das poucas estruturas que chegariam aos dias de hoje. A construção provisória em estafe de 1940, em 1960, depois de mais um concurso sem vencedores, é tragicamente reconstruída em pedra, num acto que revelava a inaptidão do regime para compreender ou aceitar novas propostas estéticas, a incapacidade de renovação de um Estado já nada Novo²⁰¹¹.

²⁰⁰⁴ *Ecos de Belém*, Belém, 18 de Outubro de 1940.

²⁰⁰⁵ *Diário de Lisboa*, n.º 6171, Lisboa, 27 de Janeiro de 1940. Sobre as tentativas de projectar a exposição a nível internacional veja, a título de exemplo a visita da escritora e jornalista francesa Madame Gisele d' Assailly que assiste à preparação da exposição de acordo com o *Diário de Lisboa*, n.º 6194, Lisboa, 21 de Fevereiro de 1940, página 1. É também o artigo de Henry Buckley para o *Daily Express* sobre Portugal e trabalhos para a exposição referido no *Diário de Lisboa*, n.º 6269, Lisboa, 7 de Maio de 1940, página 7.

²⁰⁰⁶ Sobre as facilidades de entrada em Portugal ver *Diário de Lisboa*, n.º 6241, Lisboa, 8 de Abril de 1940. Sobre a permissão de aluguer de casas a estrangeiros ver *Diário de Lisboa*, n.º 6249, Lisboa, 16 de Abril de 1940.

²⁰⁰⁷ Domingos Maurício, «Festas Centenárias de Portugal – À Guisa de Prelúdio» in *Brotéria*, Vol. XXX, fasc. VI, Lisboa, Junho de 1940, página 618.

²⁰⁰⁸ Manuel Martinho, «Belém de agora e de amanhã» in *Ecos de Belém*, Belém, 10 de Julho de 1940, página 1.

²⁰⁰⁹ Actriz Erika Mann (1905-1969) citada em Blaufuks, Daniel, *Sob Céus Estranhos – Uma História de Exílio*, Lisboa, Tinta-da-China, 2007. Ver ainda a antologia de textos e relatos de estrangeiros que passaram por Portugal Fernandes, Aníbal (org.) *De Fora para Dentro*, Lisboa, Edições Afrodite, 1972. Ver também Ramalho, Margarida de Magalhães, *Lisboa. Uma Cidade em Tempo de Guerra*, Lisboa, INCM, 2012.

²⁰¹⁰ «Exposição do Mundo Português» in *Revista dos Centenários*, n.º 19/ 20, Lisboa, Julho / Agosto, 1940, página 30.

²⁰¹¹ Nesse sentido veja-se as comemorações pós- Exposição do Mundo Português onde se repetem os modelos nem sempre, ou quase nunca, melhorando.

Completar a Imagem da Exposição

A ideia inicial de construir um padrão parte não só da necessidade de homenagear o infante, navegadores, poetas e outros heróis e obreiros da pátria mas, ou sobretudo, de um problema de composição estética. Embora assinado por Cottinelli Telmo e Leopoldo de Almeida, e cada um tem a sua responsabilidade bem delineada no todo, o que viria a ser denominado como Padrão dos Descobrimentos resulta de uma conversa do primeiro com Leitão de Barros, após um encontro destes com o Duarte Pacheco e o engenheiro Sá e Mello. Foi face aos projectos e maquetas da Exposição do Mundo Português que Leitão de Barros viu a necessidade de compôr a sua imagem total. Tal como explicou ao Ministro das Obras Públicas, aquela seria «uma “Exposição dos Portugueses” que foram ao Mundo inteiro. Tem muitos palácios, muitos pavilhões parados, muitas relíquias...Mas falta-lhe o sentido de PARTIDA! É estática, vertical, terrestre. Ao contrário, eu queria alguma coisa que desse a sensação de deslocação, de movimento, de arranque para a Aventura. Mais Dom Henrique – e menos o seu homónimo “Dom Duarte”»²⁰¹². E, como o mesmo recorda anos mais tarde,

Era uma e meio da manhã e eu entrava de novo na casa da Rua Saraiva de Carvalho. Essa noite foi uma tempestade. O Telmo começou aos berros: “literatices...palavras...sentido de partida...lérias...Agora envenenaste-o, e eu que o ature!”. Ecoaram palavrões no silêncio da rua, em frente aos austeros ciprestes do cemitério dos Ingleses, enquanto eu folheava ilustrações. Entretanto o Telmo num bocado de mata-borrão e com fósforos ardidos, que faziam montes nos cinzeiros, começou a esboçar o perfil do Padrão dos Descobrimentos. Eu, de soslaio, ia espiando. De repente levantei-me: Está aí o monumento! Então o Telmo protestou: Qual carapuça! Sabes o que me falta aqui? Umas mãos como as do Leopoldo para ver isto em volume. E era preciso uma escala grande.²⁰¹³

A concepção do Padrão dos Descobrimentos, em termos formais, como se pode ler no relato transcrito, vem da consciência cenográfica dos seus autores. Concebido com base numa verticalidade, para compensar a referida horizontalidade e falta de dinâmica da Exposição, pensou-se e ergueu-se com 50 metros de altura na margem direita do rio Tejo. No todo da exposição o Padrão dos Descobrimentos foi edificado de frente e alinhado pela porta do Museu Etnológico, no Mosteiro dos Jerónimos, e colocado entre a Nau Portugal e a zona de divertimentos náuticos, com a secção da Vida

²⁰¹² Leitão de Barros, «Cottinelli Telmo» in *Turismo*, 3ª série, n.º 7, Julho-Setembro de 1960.

²⁰¹³ Leitão de Barros, «Cottinelli Telmo» in *Turismo*, 3ª série, n.º 7, Julho-Setembro de 1960.

Popular e a Histórica em fundo. Servia, assim, como “fecho à Praça do Império, do lado do rio”²⁰¹⁴.

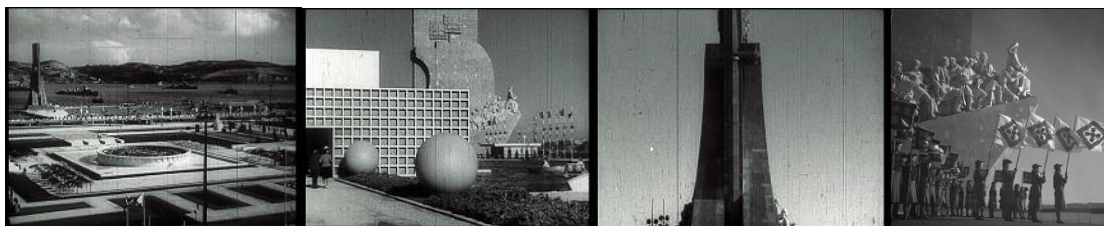


Fig. 124-126. Fotogramas do documentário de António Lopes Ribeiro, *Exposição do Mundo Português*, Lisboa, SPAC / S.P.N., 1940.

Fig. 127. Fotografia de Mário Novais.

Cottinelli Telmo, que seria quem realmente iria assinar a obra, em entrevista ao jornal *O Século*, complementa a visão de Leitão de Barros acima transcrita, conferindo-lhe um significado. Afirmando que um “sentido de Partida” presidia à “génese” da obra concebida, queria o autor transpor plasticamente “uma síntese dinâmica do esforço dos portugueses, no Descobrimento, na Conquista, na Propagação da Fé”. Esta concretizar-se-ia sobretudo nas laterais, nas velas e projecção das diagonais convergentes que parte da terra em direcção ao mar e céu. Seria fortificada com o trabalho das laterais onde um “cortejo ascensional de figuras – navegadores, guerreiros, monges, trovadores” culminaria naquele que “comanda realmente, sem substituição possível, esse espírito da Grande Aventura do Mar”, o Infante D. Henrique²⁰¹⁵. Na mesma entrevista ao *O Século*, também o comissário geral da Exposição, Augusto de Castro afirma que “desde o primeiro momento *exigi* que na Exposição aparecesse, em lugar de honra, o Infante, como a Grande Figura que presidiu à formação do Mundo Português”²⁰¹⁶, uma vez que se entendia ter sido este “o impulsionador do maior facto da história ocidental dos últimos cinco séculos (...) um criador do Espaço e um modelador do Tempo”²⁰¹⁷.

A necessidade de afirmação da figura do Infante nesse momento não era despropositada. Não só pelo seu significado mas também porque, como constata a historiadora Margarida Acciaiuoli no seu estudo sobre as Exposições do Estado Novo, “o regime ainda não produzira um monumento capaz de aglutinar os seus propósitos e

²⁰¹⁴ *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, n.º 10, Lisboa, Julho / Setembro de 1939, página 283. Durante a noite o Padrão era complementado com “uma iluminação estudada” de acordo com «O Padrão dos Descobrimentos» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 22 de Julho de 1940.

²⁰¹⁵ Cottinelli Telmo entrevistado em «A Exposição do Mundo Português será uma Afirmação de Técnica Nacional» in *O Século*, Lisboa, 4 de Junho de 1939 citado in *Revista dos Centenários*, n.º 6, Lisboa, 30 de Junho de 1939.

²⁰¹⁶ «A Exposição do Mundo Português será uma Afirmação de Técnica Nacional» (entrevista a Cottinelli Telmo) in *O Século*, Lisboa, 4 de Junho de 1939 citado in *Revista dos Centenários*, n.º 6, Lisboa, 30 de Junho de 1939.

²⁰¹⁷ Citado em *O Padrão dos Descobrimentos*, Belém, 1960, Ministério das Obras Públicas / Comissão Administrativa do Plano de Obras da Praça do Império, Lisboa, 1960,

era com manifesta desolação que o Presidente do Conselho referia não ser possível inaugurar nesta altura o monumento ao Infante D. Henrique”²⁰¹⁸. Não que o regime não tivesse tentado colmatar essa falha. Pelo contrário, foi uma das suas prioridades em termos de comemorações e durante a década que se encerrava tinham, inclusivamente, aberto dois concursos com essa finalidade²⁰¹⁹. Mas se nenhum destes efectivamente se concretizou, agora, dada a Exposição, pensou-se novamente o monumento, com a sua “plêiade de navegadores, guerreiros, santos, poetas e de todos aqueles que ergueram alto o nome de Portugal”, para provisoriamente servir esse propósito²⁰²⁰.

Concursos para Sagres

Centremo-nos nos concursos para o Monumento de Sagres, entendendo-os como antecessores, inspiradores ou até mesmo como fontes para o que viria a ser o Padrão posteriormente edificado²⁰²¹. Fernando Pamplona, logo em 1941, numa crítica à exposição publicada n’*O Ocidente* (1941), relativamente ao Padrão dos Descobrimentos, afirma que “a sua concepção não é talvez nova”²⁰²². José-Augusto França em *Arte em Portugal no Século XX* volta ao assunto sem entrar em detalhes e o arquitecto João Paulo Martins, na sua tese sobre Cottinelli Telmo, constata que “pensado como obra efémera, o Padrão dos Descobrimentos de Belém assimilava de um modo evidente referências ao que de melhor fora proposto nas duas versões do concurso para Sagres”, referindo-se não só às propostas de Leopoldo de Almeida mas também aos restantes concorrentes²⁰²³.

Concurso aberto para 1934, desde logo ficou definido no preâmbulo do decreto-lei «que se tratava não de erigir a estátua de um príncipe mas de significar “a síntese de uma época”»²⁰²⁴. A erguer no promontório de Sagres, “onde ficaria como sentinela

²⁰¹⁸ Acciaiuoli, Margarida, *Exposições do Estado Novo (1934-1940)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, página 110. Ver também *O Padrão dos Descobrimentos, Belém, 1960*, Ministério das Obras Públicas / Comissão Administrativa do Plano de Obras da Praça do Império, Lisboa, 1960

²⁰¹⁹ Anteriormente a estes, em 1900, houve um concurso com o mesmo propósito de homenagear o Infante em Sagres, do qual Augusto Santos sai vencedor mas que não viu concretização. De acordo com o texto não assinado in *Os Anos 40 na Arte Portuguesa* (Catálogo), Volume 1, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, página 60.

²⁰²⁰ *Guia da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, 1940, página não numerada.

²⁰²¹ Sobre os concursos para o Monumento para Sagres ver Martins, João Paulo Rosário, *Cottinelli Telmo: 1897-1948: a obra do arquitecto* (Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciaiuoli de Brito), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 1995. Ver ainda Pedro Vieira de Almeida, «Carlos Ramos – Uma Estratégia de Intervenção» in Almeida, Pedro Vieira; Filgueiras, Octávio Lixa; Gonçalves, Rui Mário; Ramos, Carlos Manuel, *Carlos Ramos. Exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

²⁰²² AAVV, *Os Anos 40 na Arte Portuguesa* (Catálogo), Volume 1, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, página 60.

²⁰²³ Martins, João Paulo Rosário, *Cottinelli Telmo: 1897-1948: a obra do arquitecto* (Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciaiuoli de Brito), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 1995, páginas 347; 348.

²⁰²⁴ Citado in Pedro Vieira de Almeida, «Carlos Ramos – Uma Estratégia de Intervenção» in Almeida, Pedro Vieira; Filgueiras, Octávio Lixa; Gonçalves, Rui Mário; Ramos, Carlos Manuel, *Carlos Ramos. Exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, página 80. O autor remete ainda para Gago Coutinho e ideia de que o monumento “não

vigilante do Atlântico”, “Dilatando a Fé e o Império”, como se poderia ler na divisa de uma das propostas, serviria esse para comemorar o primeiro ciclo dos Descobrimentos²⁰²⁵. Apresentaram-se à prova quinze projectos dos quais são seleccionados cinco para uma segunda etapa. Quatro deste viriam a ser expostos no Palácio das Exposições, no Parque Eduardo VII, a 1 de Março de 1935, sendo que o escultor Simões de Almeida (1880-1950) e o arquitecto Cassiano Branco (1897-1970) decidiram retirar o seu “Talent de Bien Faires”²⁰²⁶. Sai vencedor o projecto conjunto dos irmãos Guilherme e Carlos Rebello de Andrade (1891-1969; 1887-1971) e do escultor Ruy Roque Gameiro (1906-1935) no qual colaboraram Jorge Barradas, Martins Barata e Leitão de Barros, este último como responsável pela memória descritiva²⁰²⁷. A obra foi então descrita como de «“concepção feliz”, de “simplicidade impressionante” salientando-se o como “a inclinação para o sul tem sentido histórico”»²⁰²⁸. A verba para a sua execução chegou a ser aprovada mas por questões técnicas e económicas não se concretizou, provavelmente por não ter as exigidas “condições de estabilidade, de resistência e de duração”²⁰²⁹.



Fig. 128. Projecto dos irmãos Rebello de Andrade e Rui Gameiro in *O Século*, Lisboa, 1 de Maio de 1935.

Fig. 129. Projectos de Pardal Monteiro e Leopoldo de Almeida; Veloso Reis e Leopoldo de Almeida; Cassiano Branco e Simões de Almeida in *Diário de Lisboa*, n.º 4471, Lisboa, 30 de Abril de 1935.

Fig. 130. Exposição das maquetas no Palácio de Exposições do Parque Eduardo VII in *O Século*, Lisboa, 2 de Maio de 1935.

Relativamente aos outros projectos seleccionados, o do escultor e professor Leopoldo de Almeida, segundo a crítica, era “um projecto elegante, excessivamente delicado para o local”, o do escultor Fernandes de Sá (1874-1959) tinha um “traço

deverá ser constituído por uma figura mas antes por um conjunto simbólico que poderá ser uma caravela” tal como exposta no *Diário de Lisboa*, Lisboa, 22 de Junho de 1933.

²⁰²⁵ *O Século*, Lisboa, 1 de Maio de 1935, página 1.

²⁰²⁶ *O Século*, Lisboa, 1 de Maio de 1935, página 1.

²⁰²⁷ Martins, João Paulo Rosário, *Cottinelli Telmo: 1897-1948: a obra do arquitecto* (Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciaiuoli de Brito), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 1995, página 193.

²⁰²⁸ Tal como transcrito in Pedro Vieira de Almeida, «Carlos Ramos – Uma Estratégia de Intervenção» in Almeida, Pedro Vieira; Filgueiras, Octávio Lixa, Gonçalves, Rui Mário; Ramos, Carlos Manuel, *Carlos Ramos. Exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, página 81. Citação não identificada.

²⁰²⁹ *O Século*, Lisboa, 1 de Maio de 1935, página 1. Sobre a aprovação da verba ver Decreto-lei n.º 23405, 27 de Dezembro de 1933.

vigoroso” e o conjunto de Pardal Monteiro e Leopoldo de Almeida sofria de “excessos de pormenores arquitectónicos que do mar nunca seriam vistos”²⁰³⁰.

Um ano depois, a 28 de Março de 1936, foi aberto outro concurso com o mesmo propósito. Nestes são seleccionados, numa primeira fase, nove concorrentes dos quais passam apenas cinco. Três das propostas – irmãos Rebello de Andrade, Raul Lino e Vasco Marques – são as mesmas do concurso anterior, ficando o último em segundo lugar e os primeiros em quarto e quinto, respectivamente²⁰³¹.



Fig. 131-132. Projecto de Carlos Ramos, Leopoldo de Almeida e José de Almada Negreiros in *Carlos Ramos. Exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

Fig. 133. Projecto de António Lino, Leopoldo de Almeida e Francisco de Melo e Castro in *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, Lisboa, n.º 2, Março 1938.

Fig. 134. Projecto de Vasco Marques, Leopoldo de Almeida, Pedro Celestino da Costa, Henrique Grangei Pinto in *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, Lisboa, n.º 2, Março 1938.

Fig. 135. Projecto dos irmãos Rebello de Andrade, Canto da Maia e Ressano Garcia in *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, Lisboa, n.º 2, Março 1938.

O vencedor seria o do arquitecto Carlos Ramos (1897-1969), que relativamente à sua participação no primeiro concurso, apresenta algumas alterações. Como explica ao *Diário de Lisboa*, “a primeira versão, além da vela triangular, tinha umas velas redondas e a base era a de um castelo da época do Infante. Almada Negreiros foi para a simplificação – desapareceram então os panos redondos e a fortaleza; esta foi substituída pela quilha estabilizada de uma caravela”²⁰³². Este também não foi concretizado.

²⁰³⁰ Tal como transcrito in Pedro Vieira de Almeida, «Carlos Ramos – Uma Estratégia de Intervenção» in Almeida, Pedro Vieira; Filgueiras, Octávio Lixa; Gonçalves, Rui Mário; Ramos, Carlos Manuel, *Carlos Ramos. Exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, página 81. Ver o mesmo artigo sobre as polémicas então levantadas e o documento “Representação 35”, páginas 84-87.

²⁰³¹ As propostas dos cinco primeiros lugares deste novo concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique viriam impressos na *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, acompanhados da respectiva memória descritiva. Ver *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, Lisboa, n.º 2, Março 1938.

²⁰³² Tal como transcrito in Almeida, Pedro Vieira; Filgueiras, Octávio Lixa; Gonçalves, Rui Mário; Ramos, Carlos Manuel, *Carlos Ramos. Exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, página 85.

Sobre o concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique em Sagres ver a Martins, João Paulo Rosário, *Cottinelli Telmo: 1897-1948: a obra do arquitecto* (Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciaiuoli de Brito), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 1995, página 186. Nesta é feita referência aos “escândalos artísticos” que envolveram o concurso e que motivaram Cottinelli Telmo a escrever a Salazar. Esta mesma tese dá conta dos vários pontos de vista sobre os premiados na página 201. Sobre a desistência de Carlos Ramos dos concursos e afastamento da Exposição do Mundo Português, a partir do momento que Cottinelli Telmo se torna o responsável pelo monumento que viria a ser o padrão, ver Almeida, Pedro Vieira; Filgueiras, Octávio Lixa; Gonçalves, Rui Mário; Ramos, Carlos Manuel, *Carlos Ramos. Exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, páginas 96 e 97. Ver ainda Martins, João Paulo Rosário, *Cottinelli Telmo: 1897-1948: a obra do arquitecto* (Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciaiuoli de Brito), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 1995, nota de rodapé 123.

A Montagem do Padrão

No entanto, isolando os elementos das várias propostas de ambos os concursos, percebemos que estes estariam na base do futuro Padrão dos Descobrimentos. Sucintamente, do projecto vencedor de 1935, dos irmãos Rebello e Andrade e de Ruy Gameiro, retirou-se a estrutura principal que avança “para o mar e sobre o mar, como um padrão impressionante para a navegação”, embora na versão de 1940 se apresentasse com um ângulo bastante menor relativamente ao solo²⁰³³. Aproveitou-se ainda a ideia de uma divisão em pisos em que se acederia de elevador ao mais elevado e onde, no mais térreo, funcionaria uma sala-museu, assim como a ideia de construir um baixo-relevo monumental com figuras da História de Portugal. “São os homens das tábuas de S. Vicente que ali vemos; a mesma força, o mesmo vigor, a mesma impressionante beleza” escrevia-se em 1935, tal como se rescreveria em 1940²⁰³⁴. Mas se no primeiro projecto a composição era colocada à frente, no final estaria nas laterais. Relativamente aos projectos de Porfírio Pardal Monteiro e ao de António Veloso Reis Camelo (1899-1985), pode encontrar-se alguma semelhança no que diz respeito à estrutura vertical, mas também na composição dos volumes que, com formas geométricas simplificadas, constroem a entrada. O projecto de Cassiano Branco e de Simões de Almeida é quase certo que tenha sido a influência para a concepção das três velas laterais, uma vez que este projecto apresenta o mesmo número e quase semelhante curvatura, embora na versão de 1935 sejam pouco estilizadas. Dos projectos de Carlos Ramos apresentados em 1936, retirou-se a força e necessidade do Infante encabeçar o avançado, tendo sido, por isso, colocado à proa, assim como impacto do formato de caravela, que de certa forma ajudaria a pensar e a descer a inclinação da proposta vencedora do ano anterior. Tudo isto era conhecido pelos responsáveis do futuro padrão. As propostas do primeiro concurso tinham sido impressas na revista de Leitão de Barros, *O Notícias Ilustrado*, e no que diz respeito ao concurso seguinte, tinham sido impressos na *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos* de Cottinelli Telmo. Além de que Leitão de Barros tinha, inclusivamente, feito a memória descritiva do vencedor de 1935 e era parente de Ruy Roque Gameiro, entretanto falecido.

O Padrão dos Descobrimentos apresentou-se então como uma montagem sintetizada de elementos plagiados do que anteriormente se apresentou, ao qual se acrescentou apenas as duas bandeiras de D. João I e a toda a sua altura, a representação

²⁰³³ *O Século*, Lisboa, 1 de Maio de 1935, página 4.

²⁰³⁴ *O Século*, Lisboa, 1 de Maio de 1935, página 4.

de uma espada com uma Cruz de Aviz no punho e um maior trabalho dos frisos laterais. Estes seriam assinados por Leopoldo de Almeida que, desde 1934, vinha a trabalhar a figura do Infante e que, como vimos, participou nos concursos como parte de três equipas, e não apresentam grande inovação face ao que já tinha feito²⁰³⁵. Ia, portanto, contra a ideia do próprio Cottinelli Telmo de que os «elementos “não sejam reproduções de elementos catalogados”, devendo fazer-se “um esforço inovador em vez de acomodaticio”»²⁰³⁶.



Fig. 136-137. Maquetas do Padrão dos Descobrimentos reproduzidas in AAVV, *Os Anos 40 na Arte Portuguesa* (Catálogo), Volume 1, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Fig. 138. «Como se faz uma estátua!» in *O Século Ilustrado*, n.º 134, Lisboa, 27 de Julho de 1940.

“Os mortos mandam, e são os mortos, mais do que os vivos, quem governa os povos” escreveu o historiador Alfredo Pimenta em artigos n’*A Voz*, por ocasião dos centenários, exigindo que se os nomeasse²⁰³⁷. Aproveitou-se, por isso, as laterais do padrão para erguer “uma teoria de navegadores, guerreiros, monges, trovadores”²⁰³⁸. Concebido como um desfile, quase procissão, histórico-espiritual da pátria plasticamente devia tanto ao “Monumento a Gonçalves Zarco” do escultor Francisco Franco (1885-1955) como aos painéis de Nuno Gonçalves, ao qual se deve ainda somar, como constata J. da Costa Lima na *Brotéria*, o “Monumento a Hallgrímur Pjetursson” do escultor islandês Einar Jónsson (1874-1954), “na movimentação das figuras, a um lado e outro das velas estilizadas”²⁰³⁹.

²⁰³⁵ O primeiro projecto dessa figura, segundo Helena Margarida Lopes, é de 1934 e foi pensado “como tema da composição de desenho para a prova do concurso para professor de Desenho de Figura da E.S.B.A.L. No mesmo ano o escultor participa no 1º concurso do Monumento ao Infante D. Henrique para Sagres, apresentando, em parcerias arquitectónicas, duas maquetas intituladas *Mare Nostrum* e *Mar*, cuja figura central será, inevitavelmente, a do Infante”. No de 1936 volta a apresentar três parcerias todas elas com Infante ao centro. Ver Leite, Ana Cristina (org.) *Atelier de Leopoldo de Almeida*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1998, página 70.

²⁰³⁶ Martins, João Paulo Rosário, *Cottinelli Telmo: 1897-1948: a obra do arquitecto* (Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciaiuoli de Brito), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 1995, página 204

²⁰³⁷ Pimenta, Alfredo, *As Festas dos Centenários*, Lisboa, Tipografia Lusitana, 1939, página 3. (“artigos publicados no jornal *A Voz* de 7, 11, 22 de Janeiro e 13 de Março de 1939, visados pela Comissão de Censura”)

²⁰³⁸ *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, n.º 10, Julho/ Setembro de 1939, página 283.

²⁰³⁹ “Leopoldo de Almeida não foi so académico nas personagens da náutica, das matemáticas, da valentia, do apostolado, da fé e do império em suma, presididas, à frente, pelo Infante D. Henrique, à proa da simbolizada caravela...Muitas das suas imagens têm força e carácter e são todas elas museu do seu escopo e estilo.” J. da Costa Lima, «A Beleza das Exposições» in *Brotéria*, Vol. XXXI, Fasc. VI, Lisboa, Dezembro de 1940, página 640.

Encabeças por um Infante D. Henrique de 9 metros, de caravela e mapa nas mãos, de frente para o rio, colocado numa posição que se tornaria quase impossível de o ver a não ser de barco, nessas duas rampas figurariam um total de 32 figuras históricas. A saber, do lado de Lisboa, em sentido ascendente, Cristóvão da Gama, S. Francisco Xavier, Afonso de Albuquerque, António de Abreu, Diogo Cão, Bartolomeu Dias, Estevão da Gama, João de Barros, Martim Afonso de Sousa, Gaspar Corte-Real, Nicolau Coelho, Fernão de Magalhães, Pedro Alvares Cabral, Afonso Baldaia e Vasco da Gama, cada qual com 7 metros de altura de estafe. Do lado de Cascais, em sentido descendente, via-se o Infante D. Fernando, Gonçalves Zarco, Gil Eanes, Pêro de Alenquer, Pedro Nunes, Pedro Escobar, Jacome de Maiorca, Pêro da Covilhã, Diogo Gomes Eanes d’Azurara, Nuno Gonçalves, Luiz Vaz de Camões, Frei Henrique de Carvalho, Frei Gonçalo de Carvalho, Fernão Mendes Pinto, D. Filipa de Lencastre e o Infante D. Pedro.



Fig. 139-140. Fotogramas do documentário de António Lopes Ribeiro, *Exposição do Mundo Português*, Lisboa, SPAC / S.P.N., 1940.



Fig. 141-143. Fotogramas do documentário de António Lopes Ribeiro, *Exposição do Mundo Português*, Lisboa, SPAC / S.P.N., 1940.

Plasticamente, como justifica Leopoldo de Almeida, no que diz respeito à composição, “há um anacronismo propositado para evitar uma igualdade de trajés que, ao serem agrupados por épocas, tornaria o seu conjunto monótono”. Além de que o seu objectivo era, como deixa explícito, “despertar no observador não só o interesse pela composição global, como também guiá-lo pelo seu próprio conhecimento na observação

aturada do particular”²⁰⁴⁰. Os navegadores, cientistas, pintores, frades, escritores constituiriam uma lição de “nacionalismo historizado”, para usar a expressão de José-Augusto França²⁰⁴¹. Resta saber quem, quer então quer posteriormente, conseguiria identificar os personagens... Subsistiria, no final, e em última instância, a força que emanava o conjunto quer pela escala quer pela composição maciça, ascendente e épica.

O Padrão dos Descobrimentos seria inaugurado a 20 de Julho de 1940 pelo general Francisco José Pinto (1883-?), embaixador extraordinário do Brasil, permanecendo aberto durante toda a Exposição do Mundo Português.

No V Centenário da Morte do Infante, mais um Concurso para Sagres

Pouco depois do encerramento da Exposição, a 15 de Fevereiro de 1941, o Padrão dos Descobrimentos seria uma das vítimas do ciclone que atravessou Lisboa²⁰⁴². A piada que então se fazia relativamente aos frisos laterais, de que os navegadores “procuravam lançar o infante ao mar”²⁰⁴³, realizava-se. O Infante caiu e o monumento destruído começou a degradar-se, sendo desmantelado somente três anos depois.



Fig. 144. Capa do *Diário de Lisboa*, n.º 6550, Lisboa, 16 de Fevereiro de 1941.

Fig. 145. Pormenor (Legenda: “A figura do Infante D. Henrique do Padrão dos Descobrimentos foi atirada ao rio pelo vendaval”) in *Diário de Lisboa*, n.º 6550, Lisboa, 16 de Fevereiro de 1941.

No entanto, a 1 de Julho de 1954, com vista às comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, programadas para 1960, abriu-se mais um concurso para um monumento em Sagres. Com directrizes quase semelhantes aos anteriores, mas com a particularidade de estar aberto a participações internacionais, neste participaram um total de 59 projectos²⁰⁴⁴. Um ano depois os resultados são publicados e são

²⁰⁴⁰ Leopoldo de Almeida citado in Leite, Ana Cristina (org.) *Atelier de Leopoldo de Almeida*, Lisboa, Camara Municipal de Lisboa, 1998, página 92.

²⁰⁴¹ Citado in Manuela O. Synek, «O Padrão dos Descobrimentos – A Gesta Portuguesa rasgando o Mar» in *Revista Municipal*, Série II, n.º 13, Lisboa, 1985.

²⁰⁴² Ver *Diário de Lisboa*, n.º 6550, Lisboa, 16 de Fevereiro de 1941, página 1.

²⁰⁴³ AAVV, *Os Anos 40 na Arte Portuguesa* (Catálogo), Volume 1, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, página 60.

²⁰⁴⁴ Ver Pedro Vieira de Almeida, «Carlos Ramos – Uma Estratégia de Intervenção» in Almeida, Pedro Vieira; Filgueiras, Octávio Lixa, Gonçalves, Rui Mário; Ramos, Carlos Manuel, *Carlos Ramos. Exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa, Fundação

seleccionados «Mar Novo» do arquitecto João Andersen (1920-1967), do artista plástico Júlio Resende (1917-2011) e do escultor Salvador Barata Feyo (1899-1990), que viria a ser o projecto vencedor; «Nau» de Filipe Figueiredo (1913-1989); «Caravela» de Veloso Reis Camelo; «Dilatando a Fé e o Império» dos irmãos Rebello de Andrade; e «Talent de Bien Faire» de Cassiano Branco²⁰⁴⁵. Quatro meses depois, em Novembro de 1956, anuncia-se a decisão do Conselho de Ministros de não erigir o monumento. Ao invés, e face à necessidade de homenagear o Infante nas referidas comemorações, opta-se por reconstruir o Padrão de 1940 desta feita em betão armado e pedra²⁰⁴⁶. Como, de resto, na altura, tanto *O Diabo* como a *Brotéria* tinham proposto e em oposição ao que Cottinelli Telmo pensava relativamente a arquitectura e infra-estruturas efémeras²⁰⁴⁷. Em 1958 começam as obras de reconstrução desse “hino de pedra”²⁰⁴⁸ que é inaugurado dois anos depois, lembrando o Chefe de Estado essa “hora de glória, fictícia” no “tempo de fantasmas” que então se vivia²⁰⁴⁹.

Nau Portugal

Esta é a nau que, primitivamente, devia chamar-se “Salazar” e que o sr. Presidente do Conselho, fiel à sua personalidade, quis que se chamasse “Portugal”.

Augusto de Castro²⁰⁵⁰

Calouste Gulbenkian, 1986, páginas 88 e 89. Ver ainda Comemorações da Morte do Infante D. Henrique, Decreto-Lei n.º 39713 de 1 de Julho de 1954, de acordo com *O Século*, Lisboa, 31 de Maio de 1955.

²⁰⁴⁵ De acordo com Pedro Vieira de Almeida, «Carlos Ramos – Uma Estratégia de Intervenção» in Almeida, Pedro Vieira; Filgueiras, Octávio Lixa; Gonçalves, Rui Mário; Ramos, Carlos Manuel, *Carlos Ramos. Exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, páginas 90.

²⁰⁴⁶ Sobre o Padrão erigido em 1960 e as diferenças relativamente ao de 1940 ver Silva, Sandra Cristina Gonçalves da, *A Exposição de Belém: novos elementos para a construção de uma “memória”* (dissertação de mestrado em Expressão Gráfica, Cor e Imagem. Orientação de prof.dr. Alexandra Gago da Câmara; prof. Dr. Carlos Tavares Ribeiro), Lisboa, Universidade Aberta, pp.175-180.

²⁰⁴⁷ «Arquitectura de exposições, de recepções, de visitas de soberanos estrangeiros, de festas – bem lhe podemos chamar “efêmera”. Construções concebidas de um dia para o outro – porque à sua natureza anda sempre ligada a ideia de velocidade, se não de precipitação (...) fugitivamente brilharam para logo a seguir serem votadas à demolição.» *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, n.º 6, Agosto / Outubro de 1938, página 161. Sobre a ideia de reedificação em betão ver Adriano de Gusmão, «A Arte na Exposição de Belém» in *O Diabo*, n.º 321, Lisboa, 16 de Novembro de 1940, página 5; J. da Costa Lima, «A Beleza das Exposições» in *Brotéria*, Vol. XXXI, Fasc. VI, Lisboa, Dezembro de 1940, Página 640.

²⁰⁴⁸ Eng. Manuel de Sá e Mello citado em *O Padrão dos Descobrimentos, Belém, 1960*, Ministério das Obras Publicas / Comissão Administrativa do Plano de Obras da Praça do Império, Lisboa, 1960.

²⁰⁴⁹ «Tempo de fantasmas», título de volume de Alexandre O’Neill parafraseado por José –Augusto França, «1940 – Exposição do Mundo Português» in *Colóquio / Artes*, 2ª série, n.º 45, Lisboa, Junho de 1980, página 47. Sobre as sucessivas inaugurações do Padrão dos Descobrimentos leia-se no website oficial: “No âmbito das referidas Comemorações, o monumento é inaugurado a 9 de Agosto de 1960. O imóvel é dado por concluído a 10 de Outubro de 1960, ficando na posse da Administração Geral do Porto de Lisboa. Em 1962 é celebrado um acordo de cedência com a Câmara Municipal de Lisboa. O Padrão dos Descobrimentos mantém-se num estado de hibernação entre 1960 e 1979. Neste ano, o despacho n.º 57/P/79, publicado no Diário Municipal n.º 13260, de 5 de Novembro, indicava que o imóvel iria servir para albergar uma exposição. A verdade é que só em 1985 é que o Padrão vai ser alvo de obras de remodelação que permitiram o acesso do público ao miradouro, auditório e a uma sala de exposição. Em Abril de 2003 a gestão do Padrão dos Descobrimentos é confiada à EGEAC, E.E.M.” in <http://www.padraodosdescobrimentos.egac.pt/> Consultado a 27 de Março de 2013.

²⁰⁵⁰ Augusto de Castro, «O Pavilhão do Mar», discurso proferido a 7 de Setembro de 1940, transcrito em Castro, Augusto de, *A Exposição do Mundo Português e a sua Finalidade Nacional*, Lisboa, 1940, página 188.

Se o Padrão dos Descobrimentos foi pensado para ser demolido depois do fim das Festas, a Nau Portugal, outra das ideias de Leitão de Barros, foi dos poucos elementos da Exposição pensados para a posterioridade, projectado para que no futuro navegasse pelo mundo servindo de montra de produtos portugueses.

Embora inicialmente se tivesse pensado reconstruir uma Caravela das Descobertas e uma Nau das Conquistas, optou-se por cingir apenas a uma, semelhante ao usado pelos navegadores portugueses por altura das Descobertas²⁰⁵¹. Para esse projecto convocou-se, mais uma vez, Leitão de Barros e Martins Barata, sendo o primeiro o responsável pelo plano e direcção coordenadora e o segundo pelo projecto, trabalhando em conjunto com o antigo vereador e vice-presidente da C.M.L., o comandante Henrique Quirino da Fonseca (1863-1939). O responsável pela construção final seria o especialista Manuel Maria Bolais Mónica (1889-?). A nau, baptizada “Portugal”, na sua vertente educativa, teria a função de albergar uma exposição temática, na sua vertente política e económica, zonas de propaganda comercial e do ponto de vista lúdico, teria uma zona recreativa.

Objectivos e Significados

Tal como descrito no *Guia Oficial da Exposição do Mundo Português*, a Nau Portugal seria a “reconstituição de um galeão português da carreira da Índia (séculos XVII-XVIII), de 1300 toneladas, construído de madeiras portuguesas e brasileiras” e uma vez inserida nesse programa “superior” da Exposição, cumpria as funções de evocação, símbolo e síntese²⁰⁵². Este, em primeiro lugar, visava lembrar ou dar a conhecer as caravelas em si e outros meios de navegação marítima. Como então se escrevia, a Nau, ou o galeão, se quisermos ser mais específicos, foi o “instrumento magnífico das nossas glórias, companheiro inseparável dos portugueses, e caminho da nossa imortalidade”. Em segundo lugar simbolizava a ligação centenária da “alma do nosso Povo” ao Mar, estabelecendo no Presente o que então entendiam ser a “continuidade da Raça”²⁰⁵³ que diziam ser “de navegadores e de construtores navais”²⁰⁵⁴. Mais do que instrumento nas descobertas e conquistas, a Nau Portugal servia também para afirmar e homenagear a abertura de Portugal para o mar e a

²⁰⁵¹ *O Século Ilustrado*, n.º 60, Lisboa, 25 de Fevereiro de 1939.

²⁰⁵² *Guia da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, 1940. “Nau é um termo genérico. Galeão é o nome do tipo de barco” lia-se no *Folheto Nau Portugal*, 1940.

²⁰⁵³ Augusto de Castro, «O Pavilhão do Mar», discurso proferido a 7 de Setembro de 1940, transcrito em Castro, Augusto de, *A Exposição do Mundo Português e a sua Finalidade Nacional*, Lisboa, 1940, página 191.

²⁰⁵⁴ *Mundo Português: Imagens de uma Exposição Histórica 1940*, Lisboa, S.N.I., 1956.

independência do povo relativamente à terra. Seria, por isso, descrita por Augusto de Castro como o “Pavilhão do Mar”²⁰⁵⁵.

Além disso, dado este programa, exigia-se que a Nau Portugal fosse uma “formidável atracção de espírito, e não apenas de curiosidade provinciana”²⁰⁵⁶. No ver de Augusto de Castro, “o seu significado espiritual, inseparável complemento dos valores ideais que esta Exposição se propôs a ressuscitar”, seria, em suma, uma das “sínteses vivas da consciência nacional”²⁰⁵⁷. Carregada de simbolismo – dizia-se abençoada pelas cruzes de Cristo que ostentava nas velas redondas e nos latinos - seria “a alma de um chefe, reencarnação dos grandes capitães conduzindo-a”²⁰⁵⁸. Ligando na sua existência presente o passado e projectando-se para o futuro, a Nau Portugal, nas palavras dos responsáveis, estaria supostamente pronta a “navegar para uma viagem de apoteose”²⁰⁵⁹.

Mais uma ideia antiga de Leitão de Barros

A ideia de reconstituição de uma nau histórica não era nova. Na *World's Columbian Exhibition* (Chicago, 1893) exibiram-se três naus de Colombo, além de um navio *viking* norueguês²⁰⁶⁰. Na mais recente *Exposição Ibero-Americana* (Sevilha, 1929) a Espanha exibiu também uma réplica dita exacta do barco de Colombo, o *Santa Maria*²⁰⁶¹. Desde 1936 que também Leitão de Barros, em conjunto com Martins Barata, trabalhava numa ideia semelhante²⁰⁶². O último chegou a viajar com o apoio da Junta para a Alta Cultura para aprofundar o seu estudo e do trabalho conjunto resultou um projecto entregue na Câmara Municipal do Porto. Este, intitulado a Nau da Cidade do Porto, apesar dos apoiantes – caso do Instituto das Conservas de Peixe - e de alguns fundos reunidos, não viu, no entanto, desenvolvimentos²⁰⁶³. Foi apenas no âmbito das Festas Centenárias, face ao entusiasmo do comissário Augusto de Castro e de Júlio

²⁰⁵⁵ Augusto de Castro, «O Pavilhão do Mar», discurso proferido a 7 de Setembro de 1940, transcrito em Castro, Augusto de, *A Exposição do Mundo Português e a sua Finalidade Nacional*, Lisboa, 1940, página 197.

²⁰⁵⁶ «A Nau Portugal chegou a Lisboa» in *Diário de Lisboa*, n.º 6375, Lisboa, 20 de Agosto de 1940, páginas centrais

²⁰⁵⁷ Augusto de Castro, «O Pavilhão do Mar», discurso proferido a 7 de Setembro de 1940, transcrito em Castro, Augusto de, *A Exposição do Mundo Português e a sua Finalidade Nacional*, Lisboa, 1940, página 190.

²⁰⁵⁸ Augusto de Castro, «O Pavilhão do Mar», discurso proferido a 7 de Setembro de 1940, transcrito em Castro, Augusto de, *A Exposição do Mundo Português e a sua Finalidade Nacional*, Lisboa, 1940, páginas 187.

²⁰⁵⁹ *Mundo Português: Imagens de uma Exposição Histórica 1940*, Lisboa, S.N.I., 1956.

²⁰⁶⁰ Referida em «A Nau do Império» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 7 de Julho de 1940. Para mais informações sobre a exposição ver <http://columbus.iit.edu/>, consultado a 20 de Abril de 2013.

²⁰⁶¹ Informação fornecida por Paula Ribeiro Lobo como parte da investigação da sua tese de doutoramento. Tendo sido Portugal um dos participantes e Leitão de Barros um dos colaboradores é certo que este teve conhecimento da referida réplica. Sobre esta Feira ver <http://exposicioniberoamericanadesevilla1929.blogspot.pt>. Note-se ainda que o escritor Albino Forjaz de Sampaio, que viria a ser um dos colaboradores da Nau Portugal, tinha idealizado uma Nau semelhante, de acordo com *O Século Ilustrado*, n.º 60, Lisboa, 25 de Fevereiro de 1939.

²⁰⁶² «A Nau Portugal chegou a Lisboa» in *Diário de Lisboa*, n.º 6375, Lisboa, 20 de Agosto de 1940, páginas centrais.

²⁰⁶³ De acordo com *Diário de Lisboa*, n.º 6375, Lisboa, 20 de Agosto de 1940, páginas centrais.

Dantas, aprovação do Presidente do Conselho, com o patrocínio do Ministério de Comércio e Indústria e com a colaboração do Ministério das Obras Públicas, que o projecto da Nau se pôde concretizar.

Pesquisas, Estudos e Influências Estrangeiras

Para a iniciativa Leitão de Barros recorreu mais uma vez, como já acima referimos, a Martins Barata. Este, então em estudos em Paris, é convidado para a partir dali desenvolver os estudos necessários à reconstituição. Por indicação do comandante Quirino da Fonseca recorreu aos trabalhos e conselhos pessoais do comandante francês Guilleux La Roërie (1886-?) que, com conhecimento do caso português, aconselhou “como ponto de partida, um plano inglês, visto não haver a seguir à Restauração (época escolhida para a nau), originalidade portuguesa na arte de construir navios, embora houvesse talvez alguns caracteres especiais na sua ornamentação”²⁰⁶⁴. Além destes, e no que diz respeito a fontes estrangeiras recorreu ainda a obras de “Carl Laughton, de Laird Clowers, director conservador do Museu de Londres” e aos “modelos dos museus navais de Paris, do Science Museum Maritime, do Museu de Greenwich”²⁰⁶⁵. No que diz respeito a fontes portuguesas recorreu às crónicas de Garcia de Resende, ao *Livro das Armadas*, à *História da Colonização Portuguesa do Brasil* (1921-24) dirigida por Carlos Malheiro Dias e ilustrada por Roque Gameiro, aos estudos do historiador e arqueólogo naval Lopes de Mendonça (1856-1931) e do já referido comandante Quirino da Fonseca à “carta de Juan de la Cosa, do começo do séc. XVI, onde aparecem algumas das primeiras representações conhecidas de caravelas portuguesas, e uma de Mateus Prunes, de 1563, onde aparece uma caravela de três mastros, um deles arvorando uma vela altíssima”²⁰⁶⁶. Apesar dos estudos e das tentativas de conferir veracidade à reconstituição reconhecia-se a impossibilidade de “saber rigorosamente como era a caravela henriquina”²⁰⁶⁷. O galeão seria então uma montagem de diversos elementos de diferentes épocas e nacionalidades.

²⁰⁶⁴ *Só não desenvolveu mais os estudos porque* “as repetidas solicitações de elementos dirigidas por La Roërie às nossas instituições oficiais para isso indicadas não obtiveram qualquer resposta”. De acordo com Martins Barata, «Os Navios do Infante e os Barcos da Costa de Portugal» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 29 de Agosto de 1960. Consultado em <http://jaimemb.no.sapo.pt/naval/navioscostanv.htm> a 17 de Abril de 2013.

²⁰⁶⁵ Augusto de Castro, «O Pavilhão do Mar», discurso proferido a 7 de Setembro de 1940, transcrito em Castro, Augusto de, *A Exposição do Mundo Português e a sua Finalidade Nacional*, Lisboa, 1940, página 189.

²⁰⁶⁶ Martins Barata, «Os Navios do Infante e os Barcos da Costa de Portugal» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 29 de Agosto de 1960. Consultado em <http://jaimemb.no.sapo.pt/naval/navioscostanv.htm> a 17 de Abril de 2013. Sobre as fontes ver Augusto de Castro, «O Pavilhão do Mar», discurso proferido a 7 de Setembro de 1940, transcrito em Castro, Augusto de, *A Exposição do Mundo Português e a sua Finalidade Nacional*, Lisboa, 1940, páginas 189.

²⁰⁶⁷ Martins Barata, «Os Navios do Infante e os Barcos da Costa de Portugal» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 29 de Agosto de 1960. Consultado em <http://jaimemb.no.sapo.pt/naval/navioscostanv.htm> a 17 de Abril de 2013.

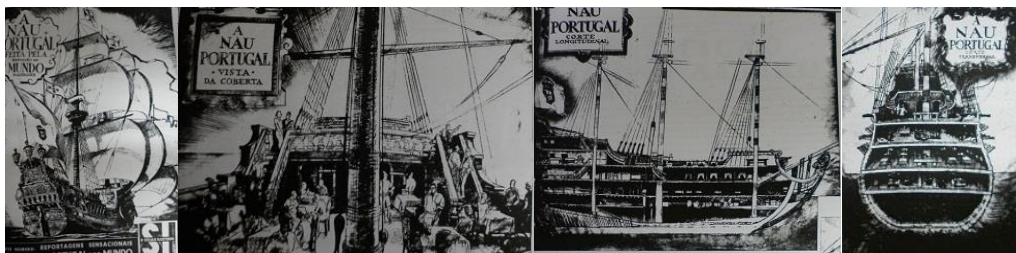


Fig. 146-149. *O Século Ilustrado*, n.º 60, Lisboa, 25 de Fevereiro de 1939.

No entanto, apesar dessa consciência e intencionalidade cenográfica da parte dos responsáveis propagandeava-se a Nau Portugal como sendo um “documento fiel e valioso da tradição naval portuguesa”²⁰⁶⁸.

A Nau Portugal

Com o início da sua construção agendado para 19 de Fevereiro de 1939²⁰⁶⁹ anunciava-se, desde logo, que as dimensões da Nau Portugal “serão as dos maiores galeões da época”²⁰⁷⁰, que seria a “testemunha e símbolo da grandeza dos portugueses nos mares antigos”²⁰⁷¹. Construída pelo mestre Manuel Maria Bolais Mónica²⁰⁷² e duzentos operários portugueses nos estaleiros da Gafanha da Nazaré, a Nau Portugal teria 42,2 metros de comprimento, 11,4 metros de boca, 7,5 metros de pontal, um calado final de 3,12 metros proa e 4,52 metros popa e 3 mastros, pesando um total de 1200 toneladas.

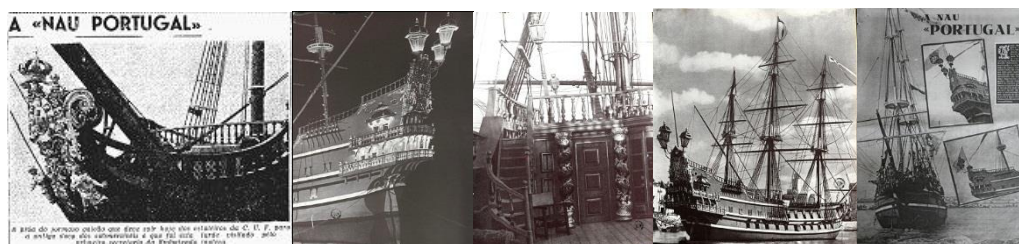


Fig. 150. Proa da Nau Portugal in *Diário de Lisboa*, n.º 6378, Lisboa, 23 de Agosto de 1940.

Fig. 151-153. Popa, interior e exterior da Nau Portugal in *Mundo Português: Imagens de uma Exposição Histórica 1940*, Lisboa, S.N.I., 1956.

Fig. 154. Pormenores da Nau Portugal in *O Século Ilustrado*, Lisboa, 13 de Junho de 1940.

Descrevia o *Diário de Lisboa* essa nau de talha e ouro, em que «a proa, em castelo, com seus pavimentos menos altaneiros, sai da linha da flutuação, em ar de princesa ondina, toda de ouro vivo, com sua coroa real amparada por dois anjos

²⁰⁶⁸ Augusto de Castro, «O Pavilhão do Mar», discurso proferido a 7 de Setembro de 1940, transcrito em Castro, Augusto de, *A Exposição do Mundo Português e a sua Finalidade Nacional*, Lisboa, 1940, página 190.

²⁰⁶⁹ Em Março ainda não se tinha começado. De acordo com o jornal *O Século* só a 12 de Março de 1939, Leitão de Barros, Sá de Melo, Martins Barata e Quirino da Fonseca partem para Aveiro.

²⁰⁷⁰ *O Século*, Lisboa, 11 de Fevereiro de 1939.

²⁰⁷¹ *Diário de Lisboa*, n.º 6375, Lisboa, 20 de Agosto de 1940, páginas centrais

²⁰⁷² Martins Barata, «Os Navios do Infante e os Barcos da Costa de Portugal» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 29 de Agosto de 1960. Consultado em <http://jaimemb.no.sapo.pt/naval/navioscostanv.htm> a 17 de Abril de 2013.

escultóricos, com figuras de “vitórias” empunhando fachos». A popa, com o seu painel «caracteriza-se pelo escudo real nacional do fim de seiscentos, com elementos decorativos de escultura, de grandes dimensões, e com duas formosas figuras de madeira trabalhada, de modelos autênticos de museu palaciano»²⁰⁷³. O castelo «enfeitase, exteriormente, de uma dupla ordem de varandins, de três faces, balaustrados de oiro, sutados, que envolvem as câmaras rasgadas de janelas germinadas, guarnecidas de florões e coroadas de áticas – talha de capelas de uma irmandade de infantas da casa de França» e não descuravam os detalhes como «as lanternas em ferro que atestam o grau da capitania, esplendorão em ferro com a altura de 4 metros e meio cada uma, e suspender-se-ão no símbolo, testemunho de uma grandeza náutica de tráfego, projecção de conquistas e domínios, muito bem dentro da Exposição do Mundo Português»²⁰⁷⁴. Para esta fase de trabalho recorreu-se à Móveis Olaio, na figura do mestre Abraão de Carvalho, para os mobiliários e talhas que ornaram o casco e interiores, e à Fábrica de Material de Guerra de Braço de Prata para artilhar a Nau²⁰⁷⁵. “Tudo nesta nau é português”²⁰⁷⁶, orgulhavam-se então e novamente anos mais tarde, “desde a madeira e do plano, ao oiro que lhe doirou os varandins, e às mãos que a carpintejaram e a lavraram, operários herdeiros das virtudes de trabalho dos mestres, calafates, remolares, abegões, doiradores e ensambladores dos estaleiros do quinhentismo”²⁰⁷⁷.

O Bota-Abaixo da “Naufragata”

A Nau Portugal é lançada ao mar em Aveiro, com devida bênção do arcebispo, a 7 de Junho, quase no mesmo dia em Vasco da Gama partiu para a Índia²⁰⁷⁸. “Como em todos os lançamentos de navios a alegria somava-se à ansiedade”. No entanto, “deu-se um acidente”²⁰⁷⁹. A Nau, pouco depois do bota-abaixo, ao entrar na água, inclinou-se para estibordo e fundeou, na horizontal, no lodo ficando totalmente imobilizada.

²⁰⁷³ *Diário de Lisboa*, n.º 6375, Lisboa, 20 de Agosto de 1940, páginas centrais.

²⁰⁷⁴ *Diário de Lisboa*, n.º 6375, Lisboa, 20 de Agosto de 1940, páginas centrais.

²⁰⁷⁵ *Guia da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, 1940. Nessa fase trabalharam também na Nau o construtor civil Guilherme Gomes, entalhador Carlos Melande, douradores Agostinho Cabral e Varela, prateiro e joalheiro Celestino Mesquita, do Porto, mobiliários e talhas da Olaio, de acordo com o folheto *Nau Portugal*, Lisboa, 1940.

²⁰⁷⁶ Augusto de Castro, «O Pavilhão do Mar», discurso proferido a 7 de Setembro de 1940, transcrito em Castro, Augusto de, *A Exposição do Mundo Português e a sua Finalidade Nacional*, Lisboa, 1940, páginas 191.

²⁰⁷⁷ *Mundo Português: Imagens de uma Exposição Histórica 1940*, Lisboa, S.N.I., 1956.

²⁰⁷⁸ «A Nau Portugal será hoje lançada à água» in *Diário de Notícias*, 7 de Julho de 1940, página 1.

²⁰⁷⁹ Sem autoria, *A Nau Portugal* (Texto em voz-off), *Jornal Português*, n.º 22, 1940.

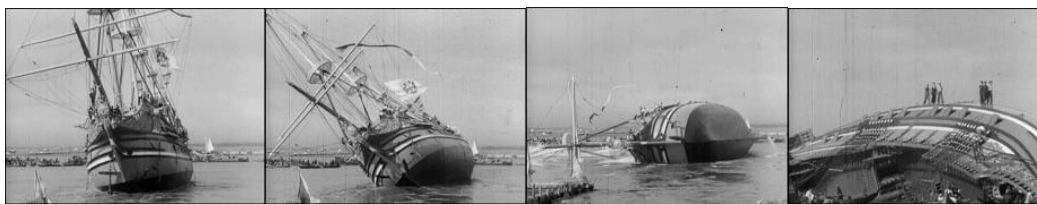


Fig. 155-158. O afundamento da Nau Portugal in «A Nau Portugal» in *Jornal Português*, n.º 22, 1940.

No dia seguinte podia ler-se no *Diário de Notícias*, em três resumidos e adjectivados parágrafos, que a nau tinha sofrido apenas um “pequeno acidente”. Conforme se descreveu, a nau “partiu uma das talhas dos cachorros da carreira e galgando sobre o inclinado, elevou-se, perdendo o centro de gravidade. Este facto deu origem a uma aparatosa inclinação do barco, que adornou para estibordo”²⁰⁸⁰. Mas como refere o engenheiro Sá de Nogueira numa conferência feita poucos meses mais tarde, essa notícia era de “leigos para leigos” e “o autor da notícia não é técnico nem assistiu ao lançamento da nau” senão não usaria a “expressão sem nexo” “cachorros de carreira” e saberia que o acidente não tinha sido “pequeno”, porque na realidade ela tinha-se vergonhosamente afundado²⁰⁸¹.

Poucas notícias se escreveram então sobre a situação da Nau, sendo que as duas únicas publicadas no *Diário de Lisboa* alusivas ao facto referem apenas a deslocação de técnicos de Lisboa para Aveiro a fim de resolver a situação, e como nesse sentido trabalharam o pessoal da Administração Geral do Porto de Lisboa, nas pessoas de engenheiro Sá Nogueira e comandante Luís Vaz Spencer²⁰⁸². Numa outra notícia é apenas explicado o sucedido, sem pormenores²⁰⁸³. O *Diário de Notícias* pouco mais adiantava nas breves notícias perdidas nas suas páginas²⁰⁸⁴. Consensuais relativamente às causas, de acordo com estas notícias o problema não foi da construção mas deveu-se a “uma circunstância meramente casual, agravada com a diminuição do volume de água no local dos estaleiros, que fez voltar a elegante embarcação”²⁰⁸⁵. Apesar de tudo, esperançosos os periódicos noticiavam nesses dias que daí a uma semana, ou quinze dias, a Nau iria ser posta a flutuar novamente.

²⁰⁸⁰ A Nau Portugal na ocasião do seu lançamento à água in *Diário de Notícias*, Lisboa, 8 de Julho de 1940.

²⁰⁸¹ Conferência de Sá de Nogueira, datada de 23 de Novembro de 1940, intitulada «Nau Portugal – Salvamento, libertação e sua condução de Aveiro para Lisboa», posteriormente publicada como separata do *Boletim da Ordem dos Engenheiros*, n.º 48, Lisboa, Dezembro de 1940.

²⁰⁸² De acordo com *Diário de Lisboa*, n.º 6349, Lisboa, 26 de Julho de 1940 e *Diário de Lisboa*, n.º 6356, Lisboa, 2 de Agosto de 1940.

²⁰⁸³ «No jornal local, «O Ilhavense», nada se referia do acontecimento para lá de um artigo da autoria do Bispo de Aveiro, que pouco ou nada se detinha no acontecimento. E nos números seguintes, o jornal limitar-se-ia a umas breves notas sobre a recuperação da embarcação» de acordo com Fonseca, Senos da, A Nau Portugal...de quilha ao portaló, Aveiro, 2007, página 55. In <http://senosfonseca.com/media/factos/A%20NAU%20PORTUGAL%20A5.pdf>

²⁰⁸⁴ *Diário de Notícias*, Lisboa, 22 de Julho de 1940; 23 de Julho de 1940; 27 de Julho de 1940.

²⁰⁸⁵ *Diário de Lisboa*, n.º 6356, Lisboa, 2 de Agosto de 1940.

Nos bastidores a situação era outra e catastrófica. “[A]quele nome simbólico impunha decisão e acção enérgicas e imediatas”, explicava então o engenheiro Sá Nogueira, consciente do significado e urgência do salvamento da Nau, uma vez que se tratava do «afundamento, não de qualquer navio, mas da Nau Portugal, expressão sinónima da “pátria portuguesa”». É ele quem então dá realmente conta das causas do sucedido. Segundo este mesmo engenheiro, para a construção da Nau confiou-se nas fontes que atrás referimos e que consistiam, sobretudo, em material gráfico, não sendo feito qualquer estudo de engenharia naval para acompanhar a construção, preferindo fiar-se na sabedoria e experiência da família Bolais Mónica. Como tal, quando o referido engenheiro acorre a Aveiro para o salvamento da Nau não encontra quaisquer “cálculos de querenas direitas ou inclinadas, de robustez do navio, de lançamento à água”, nem viu sequer elementos como “curvas de deslocamentos, de abcissas e ordenadas do centro de querena, de metacentros e de raios metacêntricos transversais e longitudinais, de deslocamentos por centímetro de imersão, diagrama de estabilidade, posição do centro de gravidade do navio”, descobrindo então que “nem a própria Direcção da Marinha Mercante, entidade oficial competente e única em matéria de construção naval mercante, foi ouvida”. Acreditava-se que a montagem dessas réplicas dos elementos compilados durante a pesquisa seriam o suficiente para ter “um plano geométrico ou de formas” navegável²⁰⁸⁶.



Fig. 159-162. «A Nau Portugal»in*Jornal Português*, n.º 22, 1940.

Não nos cabe aqui entrar em pormenores técnicos relativos à operação de salvamento. Refira-se apenas que se teve de recorrer ao auxílio de material trazido de Lisboa propositadamente, à cooperação dos Pilotos da Barra, e ao facto de se ter, inclusive, de dragar a ria²⁰⁸⁷. E que a estes problemas de instabilidade e de navegação

²⁰⁸⁶ Conferência de Sá de Nogueira, datada de 23 de Novembro de 1940, intitulada «Nau Portugal – Salvamento, libertação e sua condução de Aveiro para Lisboa», posteriormente publicada como separata do *Boletim da Ordem dos Engenheiros*, n.º 48, Lisboa, Dezembro de 1940.

²⁰⁸⁷ Sobre o operação de salvação da Nau Portugal ver Conferência de Sá de Nogueira, datada de 23 de Novembro de 1940, intitulada «Nau Portugal – Salvamento, libertação e sua condução de Aveiro para Lisboa», posteriormente publicada como separata do *Boletim da Ordem dos Engenheiros*, n.º 48, Lisboa, Dezembro de 1940.

sucederam-se os problemas meteorológicos que impediram a nau de navegar imediatamente partindo para Lisboa apenas a 18 de Agosto, comandada por José Maio.

A Bordo

A Nau Portugal chega ao Cais de Conde de Óbidos no dia seguinte, 19 de Agosto, perante uma multidão que a esperava e aí fica durante as duas semanas seguintes para ser equipada²⁰⁸⁸. Ressuscitada apenas como fachada, os interiores foram pensados e concebidos propositadamente para responder às necessidades da Exposição. «A Nau Portugal não tolera descrições precipitadas», lia-se no *Diário de Lisboa* que lhe dedica as suas páginas centrais, descrevendo minuciosamente o galeão. Assim, e citando, podia ali ver-se

Quatro ou cinco ordens de convés, cobertas de grande extensão ou contidas nos planos sobrepostos dos castelos, riqueza ornamental em colunas salomónicas, peças de artilharia em bronze vivo, fundidas nas fábricas do (...) por modelos de museu, damasco, tapeçarias, leitoris, arcas, cofres, bronzes, vitrais, talha, ferraria – a arte máscula e a arte delicada –, caixotões de tecto em relevo como meio-berços da Madre de Deus; almofadões de portas de secção curva, milagre de marcenaria, tudo num conjunto maciço de bom gosto e de evocação de marinharia – casa de mapas e de rotas (...).²⁰⁸⁹

No castelo de popa, “o grande paço de vice-reis dos galeões do mar da Índia – blasona de cinco pavimentos e sete dependências, com as casas de capitania e de marinharia convertidas”, ver-se-ia realizada uma intitulada “Exposição do Ouro Português”, sobre o qual nos deteremos mais adiante²⁰⁹⁰. Esta era antecedida por uma sala da Companhia Nacional de Navegação e duas câmaras laterais da responsabilidade da Companhia dos Diamantes de Angola e da Companhia Colonial de Navegação. Na sala estavam expostos quadros representativos da história da marinha mercante portuguesa, da autoria de Jaime Martins Barata e da ilustradora da revista *Lusitas* Margarida Roque Gameiro Ottolini (1915-1992), assim como “uma célebre e notabilíssima iluminura do Compromisso da Irmandade dos Pescadores, chamada do Divino Espírito Santo, que há mais de 350 anos é sagrada e secreta, não tendo jamais

²⁰⁸⁸ Ver ainda «A Nau Portugal entrou ontem ao começo da noite em águas do Tejo»in *Diário de Notícias*, Lisboa, 20 de Agosto de 1940, página 1.

²⁰⁸⁹*Diário de Lisboa*, n.º 6375, Lisboa, 20 de Agosto de 1940, páginas centrais. Uma falha na digitalização impediu-nos de descobrir o nome da fábrica.

²⁰⁹⁰*Diário de Lisboa*, n.º 6375, Lisboa, 20 de Agosto de 1940, páginas centrais.

sido manuseada senão pelos Mesários da Respectiva Irmandade”²⁰⁹¹. Nas câmaras laterais podiam ver-se “os espécimens dos grandes diamantes célebres e com dois painéis alegóricos da sua [Companhia dos Diamantes de Angola] acção” e na da Companhia Colonial de Navegação mais dois painéis de Martins Barata, em que um “representa o grande mapa das suas rotas imperiais e outro o soberbo navio que transportou a África Sua Ex^a o Sr. Presidente da República”²⁰⁹². “Nessa sala admiram-se não só os objectos de tartaruga, feitos em São Tomé, mas admiráveis trabalhos de marfim, supostos de autoria portuguesa”, segundo o folheto oficial da Nau Portugal. Nos outros pavimentos, ainda à popa, estavam representados os restantes contribuintes para a construção da Nau, caso do Instituto do Vinho do Porto, com uma câmara, “especialmente decorada com o espírito da época do navio”, do Instituto das Conservas de Peixe e da Comissão dos Vinhos Verdes²⁰⁹³. Parte dos produtos dos referidos foram expostos em arcas antigas num mostruário denominado Ala dos Mercadores, instalado na coberta, onde se poderiam ver tapeçarias, pratas e marfins assim como de produtos coloniais e industriais, visando sempre posteriores negociações²⁰⁹⁴.

Ainda dentro do registo expositivo não comercial foi concebida uma “câmara da capitania” para o último pavimento onde se expôs “um catre antigo, uma mesa seiscentista, e um admirável oratório de viagem, presumivelmente esculpido em marfim português”²⁰⁹⁵. Aí “dois mapas e dois livros de viagem completam a decoração sóbria”²⁰⁹⁶. Além desta construiu-se uma sala dos feitos de armas “para documentar a razão da popa levantada da Nau Portugal”, e “na sala Castilho, pode-se verificar a verdade, vendo as naus do século XVII, em frente ao Terreiro do Paço”²⁰⁹⁷. No porão onde foram instaladas adegas regionais estava também “o prelo que acompanhou várias expedições e o padrão que ia nas naus, quer no tempo da Conquista quer nas épocas da Descoberta e até da Colonização”²⁰⁹⁸.

Com atenção e cuidado tentava-se através da Nau cumprir também, e em simultâneo, uma finalidade igualmente educativa. Some-se, nesse sentido, “uma cuidada escolha de obra antiga, abandonada há muito nos depósitos dos Monumentos Nacionais

²⁰⁹¹ Folheto *Nau Portugal*, Lisboa, 1940.

²⁰⁹² Folheto *Nau Portugal*, Lisboa, 1940.

²⁰⁹³ Folheto *Nau Portugal*, Lisboa, 1940.

²⁰⁹⁴ «A Nau Portugal» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 31 de Agosto de 1940.

²⁰⁹⁵ Folheto *Nau Portugal*, Lisboa, 1940.

²⁰⁹⁶ Folheto *Nau Portugal*, Lisboa, 1940.

²⁰⁹⁷ J. da Costa Lima, «A Beleza das Exposições» in *Brotéria*, Vol. XXXI, Fasc. VI, Lisboa, Dezembro de 1940, página 639.

²⁰⁹⁸ Folheto *Nau Portugal*, Lisboa, 1940.

e arrancada à inutilidade a que estava condenada” que serviu para decoração, e a já referida Exposição do Ouro Português²⁰⁹⁹.



Fig. 163. Pormenor da Exposição do Ouro Português.

Fig. 164. Mapa da Exposição do Ouro Português.

Esta, instalada no castelo de popa, mais precisamente na Câmara do Comandante, foi organizada com a assistência do especialista Pedro Batalha Reis (1906-1966) e com o apoio do Banco de Portugal. Pensada de uma forma cronológica queria-se através dela “dar uma ideia dos períodos mais salientes da nossa História, pelos agrupamentos sucessivos das moedas características dessas épocas diversas, além de marcar por elas próprias as fases em que mais abundou o áureo metal na circulação monetária em Portugal, como reflexo directo da maior ou menor riqueza do Erário Real”²¹⁰⁰. A exposição dispunha ainda de oito arcas correspondentes à Colecção d’El Rei D. Luís, Época Medieval, Época dos Descobrimentos, Restauração, D. João V (medalhas comemorativas), D. João V, Séculos XVIII e XIX e a Colecção de António Marrocos, dispostas em redor de uma mesa redonda onde estava o livro de ouro da Nau²¹⁰¹.

Além disso, a par do lado “didáctico” ou propagandístico, instalaram-se na proa três salas de restaurante sobrepostas que funcionariam como espaços de lazer, zonas de estar e restauração, à responsabilidade do restaurante Gambrinus²¹⁰². Resumindo, na Nau Portugal “tudofala do que fomos e do que fizemos, do que sonhamos e do que cumprimos”²¹⁰³.

²⁰⁹⁹ «A Nau Portugal» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 31 de Agosto de 1940.

²¹⁰⁰ Reis, Pedro Batalha, «A Exposição do Ouro a bordo da Nau Portugal», separata dos n.º 28 e 29 da *Revista Municipal*, Lisboa, 1947, página 5.

²¹⁰¹ Para descrição das peças ver Reis, Pedro Batalha, «A Exposição do Ouro a bordo da Nau Portugal», separata dos n.º 28 e 29 da *Revista Municipal*, Lisboa, 1947, página 6. Sobre a exposição ver ainda *Diário de Lisboa*, Lisboa, 19 de Setembro de 1940; 21 de Setembro de 1940; *Diário da Manhã*, Lisboa, 21 de Setembro de 1940; 23 de Setembro de 1940; *Diário de Notícias*, Lisboa, 3 de Dezembro de 1940; *A Voz*, Lisboa, 20 de Setembro de 1940; *Voz de Portugal*, Rio de Janeiro, 13 de Outubro de 1940.

²¹⁰² Como se pode ler na publicidade publicada no *Diário de Lisboa*, n.º 6445, Lisboa, 30 de Outubro de 1940.

²¹⁰³ *Mundo Português: Imagens de uma Exposição Histórica 1940*, Lisboa, S.N.I., 1956.

Inauguração

“[D]epois de ter percorrido, simbolicamente, todas as grandes estradas planetárias”, a 2 de Setembro a Nau Portugal entra finalmente na doca de Belém²¹⁰⁴. Também o seu fundear, no que diz respeito ao todo da exposição, foi pensado em termos pictóricos ou até cinematográficos: de frente para o “Poema Imperial que é o Mosteiro dos Jerónimos”, ao lado das “asas, a vertigem, o lance do espaço” que era o Padrão dos Descobrimentos e ancorada no Tejo “desenterrado finalmente do entulho que o escondia, criara-lhe a alma geográfica e a paisagem imortal”²¹⁰⁵. A Nau, resumia Augusto de Castro atento ao todo concebido, “encerra e coroa um ciclo de grandes imagens portuguesas”²¹⁰⁶.



Fig. 165. *Mundo Português: Imagens de uma Exposição Histórica 1940*, Lisboa, S.N.I., 1956.

Fig. 166-168. Pormenores da inauguração da Nau Portugal in «A Nau Portugal» in *Jornal Português*, n.º 22, 1940.

A inauguração decorreu cinco dias depois, a 7 de Setembro, às 18h30 e “teve brilhantismo e teve significado”²¹⁰⁷. Salazar, o Cardeal Patriarca entre outras autoridades e filiados da Mocidade Portuguesa e da Legião Portuguesa, assistiram à cerimónia²¹⁰⁸. Marinheiros da Sagres e os membros mais novos da Brigada Naval vestidos à século XVII completavam o cenário²¹⁰⁹. Como habitualmente, Augusto de Castro discursa, desta vez sobre a “alegoria magnífica” que era a nau, onde “perscrutando com seus olhos o vasto horizonte e a gloriosa rota, é Vossa Excelência, senhor Presidente do Conselho, o piloto e guia”²¹¹⁰. “As suas mãos fortes”, continua “e o seu espírito, cujo génio divinatório, excedendo a simples intuição política, dir-se-ia brotar, vivo, das próprias raízes da Raça e da História, dirigem, nos destinos da sua nova jornada, a simbólica barca, de que este galeão, mais do que uma reconstrução

²¹⁰⁴ *Diário de Lisboa*, n.º 6388, Lisboa, 2 de Setembro de 1940

²¹⁰⁵ Augusto de Castro, «O Pavilhão do Mar», discurso proferido a 7 de Setembro de 1940, transcrito em Castro, Augusto de, *A Exposição do Mundo Português e a sua Finalidade Nacional*, Lisboa, 1940, página 194.

²¹⁰⁶ Augusto de Castro, «O Pavilhão do Mar», discurso proferido a 7 de Setembro de 1940, transcrito em Castro, Augusto de, *A Exposição do Mundo Português e a sua Finalidade Nacional*, Lisboa, 1940, pp. 185-197.

²¹⁰⁷ *Ecos de Belém*, Belém, 10 de Setembro de 1940.

²¹⁰⁸ «A Nau Portugal» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 5 de Setembro de 1940, página 1.

²¹⁰⁹ *Ecos de Belém*, Belém, 10 de Setembro de 1940. Ver ainda *OSéculo Ilustrado*, n.º 141, Lisboa, 17 de Setembro de 1940.

²¹¹⁰ Augusto de Castro, «O Pavilhão do Mar», discurso proferido a 7 de Setembro de 1940, transcrito em Castro, Augusto de, *A Exposição do Mundo Português e a sua Finalidade Nacional*, Lisboa, 1940, página 187.

arqueológica, é a reconstituição ideal”²¹¹². Já a escritora e jornalista Suzanne Chantal, então residente em Portugal, veria de outra forma esse “estranho barco”, “absurdo, feérico”. “O barco não tinha ar de ser verdadeiro, era como uma nave dos contos de fadas”, escrevia a autora nesse romance de Liouba e de outros refugiados da II Guerra Mundial, que então esperavam em Portugal por outros navios...²¹¹²

Se as restantes críticas foram unanimemente enaltecedoras, considerando-a “o mais belo *ex-libris* da Exposição”, foi num texto jocoso da época que se relatou, com maior ou menor veracidade as vivências da Nau Portugal²¹¹³. Segundo este, assinado e provavelmente publicado pelo próprio autor, Fernão de Moraes, visitava-se a Nau “principalmente pêra comer, & beber, & cantar, & bailar, & folgar a seu modo pelos porões, & baileos, & outros sítios mais escusos (...), cõ as moças que lá entravam, & pera isso tinhaõ sido ajustadas”. Dessa forma, viveu-se ali “muitas guitarradas, & bailes, & bebedeyras, de tal forte q mays parecia aquillo taberna de fraca reputaçam pêra gete suspieta, & revoltosa do que hu barco com o nome de Nau”²¹¹⁴.

Um Portugal Que Se Afunda

A Nau Portugal era a “alegórica viagem do mundo português”, das suas naus e viagens, do próprio país²¹¹⁵. Projectava-se até que esta, a seguir à Exposição navegasse para o Porto para ser exposta e que, posteriormente, viajasse pelo mundo como uma montra de propaganda comercial de produtos portugueses. No entanto, “no dia 12 de Novembro hu vento de SS o taõ rijo, q tomando a Nau pólo traves de EB loguo a fez deytar de banda, & fazer da quilha portaló” e afunda-se novamente²¹¹⁶.



²¹¹² Chantal, Suzanne, *Deus Não Dorme*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1944, página 127.

²¹¹³ J. da Costa Lima, «A Beleza das Exposições» in *Brotéria*, Vol. XXXI, Fasc. VI, Lisboa, Dezembro de 1940, página.636.

²¹¹⁴ Moraes, Fernão de, *Relaçam dos Naufrágios que teve a Nau Portugal em Aveiro e em Lisboa nos annos de 1940 e 1941*, Porto, página 9.

²¹¹⁵ Augusto de Castro, *O Pavilhão do Mar*, discurso proferido a 7 de Setembro de 1940, transcrito em Castro, Augusto de, *A Exposição do Mundo Português e a sua Finalidade Nacional*, Lisboa, 1940, página 185.

²¹¹⁶ Moraes, Fernão de, *Relaçam dos Naufrágios que teve a Nau Portugal em Aveiro e em Lisboa nos annos de 1940 e 1941*, Porto, página 8.

Fig. 169. A Nau Portugal depois do ciclone in *Diário de Lisboa*, n.º 6550, Lisboa, 16 de Fevereiro de 1941.

A Exposição encerra no fim desse ano de 1940 e, pouco depois, o já referido ciclone que atravessa Lisboa destrói o que já se tinha começado a deteriorar, incluindo essa já apelidada de “Naufragata”. Punha-se assim um fim a qualquer hipótese desta ainda voltar a navegar. Os “destinos novos”²¹¹⁷, que Augusto de Castro mencionava no discurso de inauguração, acabariam por ser a venda do que restava da estrutura à Companhia Colonial de Navegação e a sua conversão em batelão costeiro²¹¹⁸. Não se cumpria, portanto, esse objectivo de levar Portugal (e seus produtos) ao Mundo, embora, com o nome de Nazaré, tenha sulcado “ainda os mares, como navio de carga, durante 12 anos e sem um acidente”²¹¹⁹. Mas como escreveria anos mais tarde Martins Barata, “ninguém mais a reconheceu!”²¹²⁰. Já sem valor, em 1952, em Xabregas, acabar-se-ia por dismantelar essa “imagem espiritual da pátria”²¹²¹.

A Nau Portugal, montada por um realizador a partir de várias imagens, à qual se preferiu dar mais atenção à fachada do que ao interior e para o qual não se fez estudos confiando em conhecimentos e em imagens de outrora, que necessitou de ajuda externa para se salvar e que falha a sua tentativa de internacionalização afundando-se sucessivamente era, afinal, mais alegórica do que se podia supôr.

²¹¹⁷ Augusto de Castro, «O Pavilhão do Mar», discurso proferido a 7 de Setembro de 1940, transcrito em Castro, Augusto de, *A Exposição do Mundo Português e a sua Finalidade Nacional*, Lisboa, 1940, página 188.

²¹¹⁸ De acordo com <http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2010/05/nau-portugal.html> consultado a 13 de Dezembro de 2013.

²¹¹⁹ Martins Barata, «Os Navios do Infante e os Barcos da Costa de Portugal» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 29 de Agosto de 1960. Consultado em <http://jaimemb.no.sapo.pt/naval/navioscostanv.htm> consultado a 15 de Dezembro de 2013.

²¹²⁰ Martins Barata, «Os Navios do Infante e os Barcos da Costa de Portugal» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 29 de Agosto de 1960. Consultado em <http://jaimemb.no.sapo.pt/naval/navioscostanv.htm> consultado a 15 de Dezembro de 2013.

²¹²¹ Augusto de Castro, «O Pavilhão do Mar», discurso proferido a 7 de Setembro de 1940, transcrito em Castro, Augusto de, *A Exposição do Mundo Português e a sua Finalidade Nacional*, Lisboa, 1940, páginas 185-197. No entanto, poucos anos depois da venda da Nau Portugal, Leitão de Barros e Martins Barata retomam a ideia de uma Nau que levasse “aos portos de todo o mundo amostras dos grandes produtos portugueses de exportação”²¹²¹. Cria-se uma sociedade legal, A Sociedade da Nau S. Vicente, do qual fariam parte, da assembleia-geral, Augusto de Castro, como presidente, Rodrigo Ferreira Dias como vice-presidente, António Santos Mendonça e o arquitecto José Mantero como secretários. O Conselho de Administração era presidido por Victor Guedes Júnior e tinha como vogais Leitão de Barros, Sam Levy, Com.Eng. J. Ferreira David e Amadeu Gaudencio. O Conselho Fiscal era constituído por Dr. António do Amaral Figueiredo, Dr. João Pires Diniz, João Correia de Oliveira, Eng. José Carlos dos Santos e Tomás José Olaio. O director técnico-naval seria o com.eng. J. Ferreira David, da Inspeção das Construções Navais do Ministério da Marinha, o director comercial seria Sam Levy e Leitão de Barros o director artístico. Para evitar o anteriormente sucedido esta teria como prioridade o “navegar com toda a segurança”, mas sempre “com poesia e utilidade”. Cinco anos em preparação e construção foram feitos os estudos e previsões de futuros gastos, estipularam-se possíveis rotas “de maior interesse para o nosso comércio e seu fomento de exportação”. A 20 de Novembro de 1960 é finalmente feito o bota-abixo da Nau S. Vicente no mesmo local onde vinte anos antes primeiramente se afundou e posteriormente partiu a Nau Portugal, mas esta não saiu do seu ancoradouro. Além da publicação então publicada para promover a sociedade e a futura nau, *A Nau S. Vicente feita para a Expansão Comercial Portuguesa*, Lisboa, 1955. Sobre o bota-abixo ver *Diário de Lisboa*, Lisboa, 20 Novembro de 1960 e ainda *O Ilhavense*, Aveiro, 1 de Dezembro de 1960, tal como referenciado in <http://marintimidades.blogspot.pt/2012/10/bota-abaixo-da-nau-s-vicente.html> consultado a 14 de Dezembro de 2013.

Epílogo: Portugal 1940.

À semelhança do que acontece no filme *Camões* onde, evocando o mito do naufrágio, se salva um livro, também da Exposição do Mundo Português, depois de se afundar a Nau Portugal (e o país por analogia), o que sobrevive é um volume, desta feita um álbum fotográfico de propaganda. Encomendado no âmbito das Comemorações Centenárias, o programaticamente intitulado *Portugal 1940*, à semelhança da referida exposição, foi pensado como sumário das obras do regime promovidas até então, síntese do país e da sua História, como o “novo Lusíadas”, como alguns queriam fazer crer.

Construído como uma narrativa visual, de clara concepção cinematográfica, o álbum inicia-se com uma imagem da “Soberania”, estátua concebida por Leopoldo de Almeida para a referida exposição. Esta, dando o mote ao volume, é imediatamente complementada pelos retratos de Salazar e Carmona, que surgem já como efígies, seguidos por uma fotomontagem onde, entre brumas, se podem vislumbrar os “construtores do império”, representados num dos frisos do Padrão dos Descobrimentos, bem como, em pano de fundo, os seus sucessores, vultos da Mocidade Portuguesa. Com um “orgulho construtivo e consciente”, e citamos o texto introdutório, fixavam-se assim os heróis passados, presentes e futuros.



Fig. 1-5. Barros, Leitão de (dir.), *Portugal 1940*, Lisboa, S.P.N., 1941.

Ao prólogo descrito sucede-se uma sequência que ilustra às várias etapas do crescimento e integração dos portugueses enquanto indivíduos na sociedade. Organizada cronologicamente, vêmo-los como crianças, nos parques infantis, no Portugal (Ninho) dos Pequeninos, nas escolas; como jovens, filiados da Mocidade Portuguesa, enquadrados em disciplinados exercícios físicos; e, finalmente, como adultos, trabalhadores e militares. A par deste retrato alegórico de um povo em formação é apresentada a política social do Estado Novo, o dito “cuidado constante” com os seus ilustrado em imagens de casas de saúde e sanatórios, em obras de assistência social, de que vemos alguns exemplos materializados ainda nas instalações concebidas pela F.N.A.T. para a ocupação de tempos livres. À “calma e modesta vida

duma população cujo nível material e espiritual sobe com segurança” o álbum faz corresponder casas e bairros, pensados e montados pelo regime com o intuito de providenciar aos portugueses o “conforto que nunca tiveram”.



Fig. 6-9. Barros, Leitão de (dir.), *Portugal 1940*, Lisboa, S.P.N., 1941.

A imagem de um “lar do povo inspirado nas tradições” inicia uma série de cenas sobre o trabalho. Nestas, podem ver-se retratos de mulheres como varinas ou ceifeiras e homens como pescadores, agricultores e operários, justapostos a imagens do país em construção, numa sequência de fotomontagens que pretende apresentar cada português como o responsável pela edificação de Portugal. Subentende-se assim que a ele, a todos eles, se devem as estradas e pontes, os novos sistemas de irrigação, a Barragem Salazar e o Estádio Nacional. Ou seja, transmite-se a ideia de que Portugal é um projecto colectivo, resultante de um esforço conjunto, comum.

Tal como se lia na introdução do álbum, “a par da fundação e da restauração” havia que celebrar ainda a “renovação de Portugal, restituído à dignidade do seu prestígio e à grandeza dos seus destinos civilizadores”. Como tal, o passado, que se queria sedimentado e projectado para o futuro, é apresentado em fotografias dos monumentos restaurados - Palácio de Queluz, da Ajuda e o da Independência Castelo de São Jorge e o de Guimarães, Sé Patriarcal, Assembleia Nacional e o Teatro de São Carlos – que se viam assim reintegrados na História, no país e no Estado Novo. A ancestralidade, por sua vez, é reactualizada, estilizada e fixada em imagens da “aldeia mais portuguesa” de Portugal, Monsanto, nos seus “tipos populares”, no pitoresco dos “velhos lugares do norte do país” e em pousadas regionais.



Fig. 10-13. Barros, Leitão de (dir.), *Portugal 1940*, Lisboa, S.P.N., 1941.

Expostos os cenários, complementarmente, tal como num filme, é vista uma imensidade de figurantes – os soldados da Legião Portuguesa, Marinha de Guerra e Cavalaria Portuguesa – que responde ao apelo e desígnios daqueles que podem ser entendidos como os personagens principais, Salazar e Carmona. Sobreposta a construção da imagem do país com a construção da imagem do regime estabelecer-se-ia assim, visualmente, o vínculo entre Estado Novo e Nação Portuguesa e a naturalizar-se-ia o regime como destino adequado ao país e à sua história.

As imagens de Portugal são também as concebidas para exportação, mais precisamente para as exposições de Paris, de 1937, e de Nova Iorque, de 1939, aqui reproduzidas numa longa sequência do qual também faz parte a versão posteriormente importada para a Exposição do Mundo Português. É esta que preenche as últimas cenas do álbum e são as suas imagens as que melhor condensam o que ao longo da tese trabalhámos, no modo como traduzem um imaginário numa estética que prontamente se designaria e se adoptaria como portuguesa.

O hino à “nova fisionomia da pátria renascida”, para parafrasear António Ferro, encerra com uma fotomontagem de Salazar onde este sauda os portugueses, que retribuem a saudação, num agradecimento mútuo



Fig. 14-17. Barros, Leitão de (dir.), *Portugal 1940*, Lisboa, S.P.N., 1941.

Em 1928, aquando do anunciar d' *O Notícias Ilustrado*, Leitão de Barros manifesta a sua intenção de “[f]irmar uma raça e um valor colectivo”²¹²². Em 1939, numa “época em que tanto se fala de nacionalismo”, volta a sublinhar a necessidade de “dar uma fisionomia própria e pessoal ao povo português”²¹²³. Em 1940, neste álbum de propaganda, Leitão de Barros cumpre essa promessa e vontade previamente expressa. Composto por cento e dez páginas de fotomontagens de contornos clássicos, devidamente ordenadas sem dinamismo nem o rasgo mas de leitura fácil e quase inequívoca, o álbum traduzia visualmente e de uma forma definitiva a ideia de nação que desde Oitocentos se trabalhava e que o Estado Novo impõe e projecta para

²¹²² *Diário de Notícias*, n.º 22262, Lisboa, 19 de Janeiro de 1928, página 1.

²¹²³ Leitão de Barros, «Nacionalismo» in *O Século Ilustrado*, n.º 100, Lisboa, 2 de Dezembro de 1939.

posteridade. Realizadas as imagens do país e o país por via de imagens, conclusivamente, seria este álbum a síntese e o inventário de Portugal mas também a elegia do ser português.

Considerações finais

Concluímos a tese, deixando-a propositadamente incompleta. Embora no título propunhamos como horizonte um período que se estenderia até 1968, as obras de Leitão de Barros não justificam que ultrapássemos, de forma aprofundada, o ano de 1949. Com efeito, foi esse o ano em que faliu, devido ao fracasso comercial de *Vendaval Maravilhoso*, bem como o ano em que António Ferro foi recolocado em Berna, acabando assim o apoio do regime ao realizador. Podemos, inclusivamente, argumentar que daí em diante o Estado Novo, sem ideias novas, repetiria os modelos já experimentados e com sucesso: os cenários estavam desenhados, o guarda-roupa escolhido e, desde 1940, os portugueses “ensinados” a ser portugueses. No que diz respeito a Leitão de Barros, relegado para as páginas de jornais, como “corvo” “debicaria” Lisboa até ao final da sua vida.

Deliberadamente incompleta também, não tanto pelo que lhe falta ou faltou desenvolver, mas pelo que deixa em aberto. Assumindo tal incompletude como constitutiva, optámos, por isso, ao invés de resumir a tese – gesto que cremos desnecessário dadas as recapitulações que vamos fazendo ao longo da nossa exposição –, por usar o espaço destas considerações para apontar o que ainda terá de ser feito. Em jeito de inventário, para que o final deste trabalho possa ser entendido como o início, aproveitamos para sublinhar a carência de estudos sobre as obras de alguns dos principais intervenientes da nossa tese, em particular António Lopes Ribeiro, Jaime Martins Barata e Gustavo Matos Sequeira, para nomear apenas os colaboradores mais próximos de Leitão de Barros, estudos que seriam fundamentais para compreender melhor a dimensão e alcance do trabalho do realizador.

Sentiu-se também a falta de um estudo aprofundado sobre as revistas que antecedem e precedem *O Notícias Ilustrado*, mais precisamente sobre a *Ilustração Portuguesa* e a *ABC*, e sobre *O Século Ilustrado* e a *Panorama* – e furtamo-nos a enumerar os restantes magazines. Só esse estudo, transversal, tornaria mais clara a ruptura que representou a publicação a que dedicamos o primeiro capítulo, no contexto das artes gráficas, permitindo avaliar a extensão do seu contributo e em que medida instaurou modelos que se repetiriam ao longo das décadas seguintes. Igualmente necessários seriam estudos monográficos sobre fotógrafos como Mário e Horácio Novais, Ferreira da Cunha, José Mesquita, Armando Serôdio, Salazar Diniz, e tantos outros, que durante essas décadas preencheram as páginas dos periódicos com as suas

imagens e que são hoje praticamente desconhecidos. Os mesmo se pode dizer relativamente à maioria dos jornalista de então, caso de Artur Portela ou Carlos Malheiro Dias. Seria também importante um trabalho sobre a restante produção da Neogravura, a gráfica que Leitão de Barros fundou, responsável pela impressão de muita da propaganda do regime, assim como estudos críticos sobre as relações do Estado Novo com o jornalismo, que fossem para além da questão da censura.

No que diz respeito ao cinema,seriamainda necessários trabalhos que se debruçassem sobre os envolvidos nas várias tentativas de constituição de uma indústria cinematográfica, desde os produtores e produtoras, caso de Hamilcar da Costa ou da Lisboa Film, passando pelas revistas, como a *Cinéfilo*, a *Imagem*, a *Kino* ou a *Animatógrafo*(que até hoje continuam por trabalhar), não esquecendo a crítica e os críticos, como Roberto Nobre e José Gomes Ferreira, para mencionar apenas dois dos muitos que então formavam o público e esboçavam a recepção dessa nova arte. Acrescente-se, a falta de mais estudos sobre as relações do regime com o cinema – um estudo sobre a legislação e financiamento seria fulcral – e sobre o mercado cinematográfico nacional. Igualmente úteis seriam, finalmente, estudos sobre as relações entre o Estado Novo e a Câmara Municipal de Lisboa.

Muito mais se poderia acrescentar, como a tese evidencia e que por isso cremos ser desnecessário continuar a inventariar. Preferimos, portanto, deixá-la em aberto esperando que outros, ou mesmo nós, a possamos continuar.

BIBLIOGRAFIA

I. Fontes Primárias

1. Fontes dactilografadas e manuscritas

Arquivo Festas da Cidade, Arquivo Municipal de Lisboa – Histórico
Espólio António Ferro, Correspondência, Fundação António Quadros
Espólio Leitão de Barros, Família Roque Gameiro Leitão de Barros (particular)
Fundo António Oliveira Salazar, Arquivo Nacional da Torre do Tombo
Fundo Empresa Pública Jornal o Século, Arquivo Nacional da Torre do Tombo
Fundo Instituto para a Alta Cultura, Instituto Camões
Fundo Junta de Educação Nacional, Instituto Camões
Fundo Secretariado Nacional de Informação, Pastas: Direcção Geral dos Serviços de Espectáculo;
Direcção dos Serviços de Censura; Gabinete do Secretário Nacional; Repartição de Estudos e
Publicações, Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Arquivos e Fundos vários:

Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico
Biblioteca Municipal Almeida Garrett, Porto
Biblioteca e Arquivo Fotográfico da Cinemateca de Lisboa
Fundação Calouste Gulbenkian – Biblioteca
Ministério das Obras Públicas – Biblioteca
Museu da Cidade de Lisboa

2. Fontes Impressas

Periódicos²¹²⁴

Revistas nacionais

ABC (1928-1931)
Animatógrafo (1933; 1940-1942)
Bandarilhas de Fogo (1930)
Boletim do Sindicato Nacional dos Jornalistas (1941)
Brotéria (1935; 1940; 1947)
Celuloide (1957-1959)
Cinéfilo (1928-1939)
Cinejornal (1935-1940)
CineRevista (Porto)(1912)
CineRevista (Lisboa) (1917)
Civilização (1929)
Contemporânea (1922-1926)
De Teatro – Revista de Teatro e Música (1922-1927)
Estúdio (1936-1937)
Filmagem (1941)
Filme (1959-1964)
Foto-Revista (1938)
Girasol (1930-1931)
Imagem (1929-1935)
Invicta Cine (1923)
Kino (1930-1931)
Magazine Bertrand (1927-1933)

²¹²⁴ Anos consultados entre parentesis.

Mocidade portuguesa – revista mensal (1937)
Movimento (1933-1934)
O Domingo Ilustrado (1925-1927)
O Notícias Ilustrado (1928-1935)
O Século Ilustrado (1938-1949)
Objectiva (1937-1944)
Olisipo – Boletim do Grupo Amigo de Lisboa (1938)
Orpheu
Panorama (1941-1949)
Plateia (1966-1967)
Presença (1927-1940)
Princípio – Política Cultural (1930)
Revista dos Centenários (1939-1940)
Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos (1938-1942)
Seara Nova (1935-1950)
Sempre Fixe (1934; 1935; 1940)
Sono-Arte (1930-1931)
Sphinx – Revista de Novos (1917)
Visor (1953-1956)

Revistas internacionais

A.I.Z.
Berliner Illustrierte Zeitung
Gebrauchsgraph
Münchener Illustrierte Presse
Novyi Lef
USSR in Construction
VU

Jornais nacionais

Bandarra (1935-1936)
Comércio da Póvoa do Varzim (1941)
Diário do Governo
Diário da Manhã (1934; 1935; 1940; 1945)
Diário de Lisboa (1928-1955)
Diário de Notícias (1928; 1931; 1934; 1935; 1940; 1947; 1953; 1955)
Diário Popular (1946)
Ecos de Belém (1939-1940)
O Diabo – Semanário de Crítica Literária e Artística (1934-1940)
O Século (1934- 1940; 1947)
Jornal Mocidade Portuguesa (1937)
Jornal do Pescador (1942)

Artigos em periódicos (selecção)

«A Exposição de Leitão de Barros na S.N.B.A.» in *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 721, 15 de Dezembro de 1919.
«A Scenografia Moderna e os seus Apóstolos» in *ABC*, n.º 258, Lisboa, 25 de Junho de 1925.
«Os Percursos do Modernismo em Portugal» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 37, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1929.
«Cinema e Turismo» in *Invicta Cine*, nº 76, 31 de Maio de 1930.
«Quando terá Lisboa as suas festas da cidade?» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 212, Lisboa, 3 de Julho de 1932.

«Salazar na Imagem» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 237, Lisboa, 24 de Dezembro de 1932.

«O nosso jornal e o turismo» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 268, Lisboa, 30 de Julho de 1933.

«Os paizes mais avançados do mundo defendem, como património de arte os trajos do povo! Portugal abandona-os» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 280, Lisboa, 22 de Outubro de 1933.

«Portugal Fotogénico» in *Cinéfilo*, n.º 320, Lisboa, 6 de Outubro de 1934.

«Protesto! A epiderme de Lisboa tem chagas que é preciso curar» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 333, Lisboa, 28 de Outubro de 1934.

«Confiança» in *Bandarra*, n.º 3, Lisboa, 30 de Março de 1935.

«A Fundação de Portugal e a Restauração da Independência – serão comemoradas com o maior relevo em 1939 e 1940» in *Diário de Lisboa*, n.º 5512, Lisboa, 27 de Março de 1938

«Cortejo do Mundo Português - de Henrique Galvão» in *Brotéria*, vol. XXXI, Lisboa, Julho de 1940.

A.Mendes, «A Fotografia é uma Arte?» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 176, Lisboa, 25 de Outubro de 1931

Acácio Leitão, «Cuidado com a Ficção!» in *Animatógrafo*, n.º 42, Lisboa, 25 de Agosto de 1941.

Adriano de Gusmão, «A Arte na Exposição de Belém» in *O Diabo*, n.º 320, Lisboa, 9 de Novembro de 1940; n.º 321, Lisboa, 16 de Novembro de 1940.

Alves Costa, «À Margem do Decreto-Lei n.º 22966» in *Movimento*, n.º 5, Porto, 1 de Setembro de 1933

António Ferro, «O Teatro Novo e a Polémica Avelino de Almeida – António Ferro» in *Diário de Lisboa*, n.º 1194, Lisboa, 28 de Fevereiro de 1925.

António Ferro, «Alguns Percursos» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 37, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1929.

António Ferro, «Cinema Português» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 22 de Agosto de 1930.

António Ferro, «Falta um Realizador...» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 15 de Maio de 1932

António Ferro, «O Ditador e a Multidão» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 31 de Outubro de 1932.

António Ferro, «Esquerda, Direita» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 7 de Novembro de 1932.

António Ferro, «A Política do Espírito» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 21 de Novembro de 1932.

António Ferro, «Vida» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 7 de Maio de 1932.

António Lopes Ribeiro, «O Movimento Modernista em Coimbra» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 204, Lisboa, 8 de Maio de 1932.

Armando Ferreira, «Santo António de “Auto” nas Festas da Cidade» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 314, Lisboa, 17 de Junho de 1934.

Artur Portela, «A Crítica e o Teatro» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 99, Lisboa, 5 de Dezembro de 1926.

Artur Portela, «Como deve ser Representado o Teatro Moderno» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 100, Lisboa, 12 de Dezembro de 1926.

Artur Portela, «A Scenografia Moderna» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 103, Lisboa, 2 de Janeiro de 1927.

Avelino de Almeida, «O Caso dos Documentários Nacionais» in *Cinéfilo*, n.º 14, Lisboa, 24 de Novembro de 1928.

Baltazar Fernandes (António Lopes Ribeiro), «Na Póvoa do Varzim seguindo a pista de Ala Arriba» in *Animatógrafo*, 2ª série, Lisboa, 17 de Fevereiro de 1941.

Baptista (fot.), «É preciso acabar com a espantosa miséria do Bairro das Minhocas» (fotorreportagem, pormenor e contracapa) in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 132, Lisboa, 21 de Dezembro de 1930.

Bastos Nunes, «Na Mesma Ordem de Ideias» in *Ecos de Belém*, Belém, 10 de Março de 1939.

Chianca de Garcia «Uma Opinião sobre Cinema» in *O Notícias Ilustrado*, Série I, n.º 0, Lisboa, sem data (17 de Março 1928).

Domingos Maurício, «Festas Centenárias de Portugal – À Guisa de Prelúdio» in *Brotéria*, Vol. XXX, fasc. VI, Lisboa, Junho de 1940, página 621.

Felcar, «A Arte do Silêncio como meio de Nacionalização» in *Invicta Cine*, n.º 7, Porto, 5 de Dezembro de 1923, página 7.

Feliciano Santos, «Os Futuristas de Todos os Tempos» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 37, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1929.

Fernando Fragoso, «A Fotogenia da Terra Portuguesa» in *Cinéfilo*, n.º 93, Lisboa, 1 de Junho de 1930.

Ferreira da Cunha (fot.); V. Rodrigues (fot.), «A Arte Moderna no Teatro» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 37, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1929

- Ferreira da Cunha (fot.), Nogueira de Brito, «Pátios Alfacinhas» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 161, Lisboa, 12 de Julho de 1931.
- Ferreira de Castro, «O Teatro Novo» in *ABC*, n.º 256, Lisboa, 11 de Junho de 1925.
- Francisco Manuel, «Definição – Símbolos» in *Bandarra*, n.º 14, Lisboa, 15 de Junho de 1935.
- Gustav Klutssis, «Le photomontage comme nouvel aspect de l'art d'agitation» reproduzido in Leclanche-Boule, Claude, *Le Construtivisme Russe: Typographies & Photomontages*, Paris, Flammarion, 1991.
- Gustav Klutssis, «Photomontage» reproduzido in Leclanche-Boule, Claude, *Le Construtivisme Russe: Typographies & Photomontages*, Paris, Flammarion, 1991.
- J. da Costa Lima, «Festas Culturais» in *Brotéria*, vol. XXI, Lisboa, 1935.
- J. da Costa Lima, «A Beleza das Exposições» in *Brotéria*, Vol. XXXI, Fasc. VI, Lisboa, Dezembro de 1940.
- J.M. (João Mendes), «Animatógrafo assistiu as filmagens da Procissão do Desterro» in *Animatógrafo*, Série II, n.º 27, Lisboa, 12 de Maio de 1941.
- Jaime Martins Barata, «Os Navios do Infante e os Barcos da Costa de Portugal» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 29 de Agosto de 1960.
- Jorge de Macedo, «A História na Exposição de Belém» in *O Diabo*, n.º 325, Lisboa, 14 de Dezembro de 1940.
- Jorge Segurado in «Portugal nas Exposições de Nova Iorque e San Francisco» in *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, n.º 11, Lisboa, Outubro / Dezembro de 1939, página 306.
- Kurt Korff, «*The Illustrated Magazine*», in Dimendberg, Edward; Jay (ed.), Martin, Kaes (ed.), Anton (ed.), *The Weimar Republic Sourcebook*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1994
- M.de Jesus Garcia, «Mário Novaes concede-nos uma entrevista e dá-nos uma lição de Foto-Montagem» in *Objectiva*, n.º 25, Lisboa, Julho de 1941.
- Manuel Martinho, «Belém de agora e de amanhã» in *Ecos de Belém*, Belém, 10 de Julho de 1940.
- Martins Barata, «Os Navios do Infante e os Barcos da Costa de Portugal» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 29 de Agosto de 1960.
- Nogueira de Brito, «Teatro Histórico e Teatro Regionalista – O que se tem feito em Portugal» in *De Teatro*, n.º 12, Lisboa, Agosto de 1923
- Norberto de Araújo, «A Poesia do Povo nas Marchas dos Bairros» in *Diário de Lisboa*, n.º 4154, Lisboa, 10 de Junho de 1934.
- Osip Brik, «From Painting to Photography» in Phillips, Christopher (org.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings (1913-1940)*, New York, Metropolitan Museum of Art / Aperture, 1989.
- Pedro Batalha Reis, «A Exposição do Ouro a bordo da Nau Portugal», separata dos n.º 28 e 29 da *Revista Municipal*, Lisboa, 1947.
- Roberto Nobre, «Inês de Castro» in *Seara Nova*, n.º 923, Lisboa, 21 de Abril de 1945
- Serguei Eisenstein, «A Quarta Dimensão do Cinema» in *Kino*, n.º 4, Lisboa, 22 de Maio de 1930.
- Serguei Tret'iakov, «Art in the Revolution and the Revolution in Art (aesthetic consumption and production)» in *October*, n.º 118, Fall, 2006, pp. 11-18.
- Serguei Tret'iakov, «From the Photo-Series to Extended Photo-Observation» in *October*, n.º 118, Fall, 2006, pp. 71-77.
- Silva Nogueira (fot.), «Salazar íntimo» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 341, Lisboa, 23 de Dezembro de 1934.
- Virgínia Lopes de Mendonça, «Gente do Mar» in *Civilização*, n.º 7, Lisboa, Janeiro de 1929.
- Z. Z., «Taberna, Carroça & Cª» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 253, Lisboa, 16 de Abril de 1933.
- Z. Z., «Fado» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 254, Lisboa, 23 de Abril de 1933.

Discursos (selecção):

- António Oliveira Salazar, «As Grandes Certeza da Revolução Nacional» in Salazar, Oliveira, *Discursos e Notas Políticas*, Volume II, Coimbra Editora, Coimbra, 1946.
- Júlio Dantas, «Discurso do Presidente da Comissão Executiva dos Centenários Dr. Júlio Dantas» in *Revista dos Centenários*, n.º 18, Lisboa, Junho de 1940.

Sá de Nogueira, «Nau Portugal – Salvamento, libertação e sua condução de Aveiro para Lisboa» in *Boletim da Ordem dos Engenheiros*, nº 48, Lisboa, Dezembro de 1940.

Volumes (selecção)

- Abranches, Aura, *Memórias de Adelina Abranches*, 1947
- Braga, Teófilo, *O Povo Português nos seus costumes, crenças e tradições*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1985 (1885).
- Castro, Augusto de, *A Exposição do Mundo Português e a sua Finalidade Nacional*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1940
- Chantal, Suzanne, *A Caravela e os Corvos*, Lisboa, Portugália Editora, s/d.
- Chaves, Luís, *A Arte Popular: aspectos do problema*, Porto, Portucalense Editora, 1943.
- Coelho, Adolfo; Leal, João (org., prefácio), *Obra Etnográfica – volume I – festas, costumes e outros materiais para uma etnologia de Portugal*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1993.
- Cortez, Alfredo, *Tá Mar*, Lisboa, 1936.
- Dias, Carlos Malheiro, *Exortação à Mocidade*, 2ª edição, Lisboa, Portugal-Brasil, 1925.
- Dinis, Júlio, *As pupilas do senhor reitor : Chronica da aldeia*. Grande edição de luxo com ilustrações de Roque Gameiro, Lisboa, A Editora, s/d
- Dinis, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor: Crónica da Aldeia*; introdução de Barros, J. Leitão de, Bertrand, Lisboa
- Discursos do Centenário, um livro de interesse historico*, 1940
- Eisenstein, Sergei, *Film Form: essays in film theory*, New York, Brace & World, 1949.
- Ferreira, Armando, *A Barata Loira*, Lisboa, Livraria Guimaraes & Cª., 1940
- Ferro, António, *Nós*, Lisboa, Ed. Autor, 1921.
- Ferro, António, *As Grandes Trágicas do Silêncio*, H. Antunes, Lisboa 1922.
- Ferro, António, *A Idade do Jazz-Band*, Portugália, Lisboa , 1924.
- Ferro, António, *Novo Mundo, Mundo Novo*, Edições Portugal-Brasil, Lisboa, 1930.
- Ferro, António, *Hollywood, Capital das Imagens*, Edições Portugal-Brasil, Lisboa, 1931.
- Ferro, António, *A Política do Espírito e a Arte Moderna Portuguesa*, Edições S.P.N., Lisboa, 1935
- Ferro, António, *Estados Unidos da Saudade*, Edições SNI, Lisboa, 1949.
- Ferro, António, *Panorama dos Centenários*, Lisboa, S.N.I., 1949.
- Ferro, António, *Prémios Literários (1934-1947)*, Lisboa, Edições SNI, 1950.
- Ferro, António, *Teatro e Cinema*, Lisboa, SNI, 1950.
- Ferro, António, *D. Manuel II, O Desventurado*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1954.
- Franco, Chagas; Soares, João; Gameiro, Alfredo Roque (il.); Sousa, Alberto de (il.), *Quadros da História de Portugal*, Lisboa, Papelaria Guedes, 1917.
- Galvão, Henrique (org.); Alvão, Domingos (fot.), *Album Fotográfico da 1ª Exposição Colonial Portuguesa*, Porto, Litografia Nacional, 1934
- Gameiro, Alfredo Roque (il.), Sequeira, Gustavo de Matos, *Portugal de Algum dia : cenas, usos e costumes de outros tempos*, Lisboa, s/d.
- Gameiro, Alfredo Roque (il.); Vieira, Afonso Lopes (pref.), *Lisboa Velha*, Lisboa, Tipografia da Empresa do Anuário Comercial, 1925
- Graça, Santos A., *O Poveiro. Usos, costumes e tradições*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1992 (1932).
- Homem-Christo, Francisco, *Monarchicos e Republicanos*, Porto, 1928.
- Lage, Francisco; Chaves, Luís; Ferro, António (Prefácio), Novais, Mário (Fotografias), *Vida e Arte do Povo Português*, Lisboa, S.P.N., 1940
- Magalhães, Pavia de, *O Torneio Medieval*, Lisboa, Livraria J. Rodrigues & Cª, Editores, 1935
- Marchas Populares dos Bairros – Programa Completo, Festas de Lisboa 1935.
- Martins, Rocha , *Bocage - episódios da sua vida*. 1926
- Montez, Paulino, *As Belas Artes nas Festas Públicas em Portugal*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1931.
- Moraes, Fernão de, *Relaçam dos Naufrágios que teve a Nau Portugal em Aveiro e em Lisboa nos annos de 1940 e 1941*, Porto

Pascoaes, Teixeira de, *Arte de Ser Portugues*
 Pimenta, Alfredo, *As Festas dos Centenários*, Lisboa, Tipografia Lusitana, 1939
 Reis, Pedro Batalha, *Ouro Português Amoeado*, Lisboa : [s.n.], 1940
 Roh, Franz; Tschichold, *Foto-Auge / Oeil et Photo / Photo-Eye*, Paris, Editions du Chêne, 1973 (1929).
 Salazar, António Oliveira, *Discursos*, Coimbra, Coimbra Editora, 1961
 Salazar, António Oliveira, *Discursos e Notas Políticas* - II, Coimbra, Coimbra Editora, 1946
 Salazar, António Oliveira, *Discursos e Notas Políticas* - III, Coimbra, Coimbra Editora, 1946
 Salazar, António Oliveira, *Como se levanta um Estado*, Edição Mobilis in Mobile, Lisboa, 1991
 Salazar, António Oliveira ; Ferro, António; *Salazar – O Homem e a sua Obra*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1933

Volumes Colectivos

AAVV, *A Nau S. Vicente feita para a Expansão Comercial Portuguesa*, Lisboa, 1955.
 AAVV, *As Bodas de Ouro do São Luiz*, 1945
 AAVV, *Grupo Amigos de Lisboa – Estatutos*, Lisboa, 1936
 AAVV, *Lisboa, Cidade das Mil Cores*, Lisboa, C.M.L., 1958.
 Ameal, João (dir.), *Anais da Revolução Nacional*, Barcelos, Editora do Minho, s/d.
 Phillips, Christopher (org.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings (1913-1940)*, New York, Metropolitan Museum of Art

Anuários

O Ano Cinematográfico e Teatral (para 1930 e 1931), Lisboa, Editora Portugal e Ultramar, 1930.
Anuário Cinematográfico Português, Edições Gama, Lisboa, 1946

Catálogos

I Salão dos Independentes, Lisboa, 1930.

Publicações Oficiais (S.P.N.; S.N.I.; C.M.L.)

Álbum Fotográfico da Exposição Colonial Portuguesa, Porto, 1934.
Cortejo de Viaturas Históricas, Lisboa, C.M.L., 1934.
Exposição Colonial Portuguesa – Guia Oficial do Visitante, Porto, 1934.
Programa das Festas de Lisboa - 1934, Lisboa, Camara Municipal de Lisboa, 1934.
Anuário da Camara Municipal de Lisboa, Lisboa, C.M.L., 1935
Art Populaire – Quinzaine du Portugal à Genève, Lisboa, S.P.N., 1935.
Programa das Festas da Cidade, Lisboa, C.M.L., 1935.
Evocação do Café Martinho, Grupo Amigos de Lisboa / Imprensa Libânio da Silva, Lisboa, 1936.
Exposição da Revolução Nacional – Guia, Lisboa, 1936.
Exposição de Arte Popular Portuguesa, Lisboa, S.P.N., 1936.
A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal, Lisboa, S.P.N., 1938.
Cortejo do Mundo Português – Roteiro, Lisboa, 1940.
Exposição do Mundo Português – Guia Oficial, Lisboa, 1940.
Guia da Exposição do Mundo Português, Lisboa, 1940
Nau Portugal, Lisboa, 1940.
Roteiro do Centro Regional da Exposição do Mundo Português, Lisboa, 1940.
Grupo de Bailados Portugueses – Verde Gaio (segunda temporada), Lisboa, S.P.N., 1941.
Mocidade Portuguesa, Lisboa, S.N.I., 1945.
Museu de Arte Popular – itinerário, Lisboa, S.N.I., 1946.
Portugal – breviário da pátria para os portugueses ausentes, Lisboa, S.N.I., 1946.
Cortejo Histórico de Lisboa – VIII Centenário da Tomada de Lisboa, Lisboa, 1947.
Festa do Tejo - VIII Centenário da Tomada de Lisboa, Lisboa, 1947.
Festas do 8º Centenário da Tomada de Lisboa aos Moiros – 15 de Maio a 26 de Outubro de 1947, S.N.I.C.P.T., Lisboa, 1947
Monsanto, Lisboa, S.N.I., 1947.

O Grande Cortejo Histórico de Lisboa, Lisboa, 1947
Programa Oficial das Comemorações do VIII Centenário da Tomada de Lisboa aos Mouros, Lisboa, C.M.L., 1947.
Programa Oficial das Comemorações do VIII Centenário da Tomada de Lisboa, Lisboa, S.N.I.C.P.T., 1947.
Catálogo Geral das Edições do SNI (1933-1948), Lisboa, S.N.I., 1948.
Catorze Anos de Política do Espírito – apontamentos para uma exposição, Lisboa, S.N.I., 1948.
Festas Populares 1952, Lisboa, C.M.L., 1952.
Mundo Português: Imagens de uma Exposição Histórica 1940, Lisboa, S.N.I., 1956.
SNI – um “instrumento de governo” – 25 anos de acção – 1933-1958, Lisboa, S.N.I., 1958
Exposição Henriquina, Lisboa, Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, 1960.
O Padrão dos Descobrimentos, Belém, 1960, Ministério das Obras Públicas / Comissão Administrativa do Plano de Obras da Praça do Império, Lisboa, 1960.

Filmografia(selecção)

Nacional:

Ficção:

Campos, Henrique *A Canção da Saudade*, Lisboa, Francisco de Castro / Alcazaba, 1964.
 Campos, Henrique, *Ribatejo*, Lisboa, Filmes Albuquerque, 1949.
 Campos, Henrique, *Um Homem do Ribatejo*, Lisboa, Filmes Albuquerque, 1946.
 Canto, Jorge Brum do, *A Canção da Terra*, Lisboa, Jorge Brum do Canto / Aquilino Mendes, 1938.
 Canto, Jorge Brum do, *ADança dos Paroxismos*, Lisboa, Mello Castello Branco, 1929.
 Canto, Jorge Brum do, *João Ratão*, Lisboa, Tobis Portuguesa, 1940.
 Duarte, Arthur, *A Menina da Rádio*, Lisboa, Companhia Portuguesa de Filmes, 1944.
 Duarte, Arthur, *O Costa do Castelo*, Lisboa, Tobis Portuguesa, 1943.
 Duarte, Arthur, *O Grande Elias*, Lisboa, Tobis Portuguesa, 1950.
 Duarte, Arthur, *O Leão da Estrela*, Lisboa, Tobis Portuguesa, 1947.
 Esteves, Constantino, *Rapazes de Táxis*, Lisboa, Manuel Queiroz / Cinedex, 1965.
 Esteves, Constantino, *Sarilho de Fraldas*, Lisboa, Bento Ferreira, 1966.
 Garcia, Chianca de, *A Rosa do Adro*, Lisboa, Espectáculos de Arte, 1938.
 Garcia, Chianca de, *Aldeia da Roupa Branca*, Lisboa, Espectáculos de Arte, 1938.
 Guimarães, Manuel, *Nazaré*, Lisboa, Pró-Filmes, 1952.
 Guimarães, Manuel, *O Crime da Aldeia Velha*, Lisboa, Tobis Portuguesa, 1964.
 Guimarães, Manuel, *Salimbancos*, Lisboa, Manuel Guimarães, 1951.
 Guimarães, Manuel, *Vidas Sem Rumor*, Lisboa, Pró-Filme, 1956.
 Lion, Roger, *Os Olhos da Alma*, Lisboa, Fortuna Films, 1923.
 Lopes, Fernando, *Belarmino*, Lisboa, Produções Cunha Telles, 1964.
 Lupo, Rino, *Fátima Milagrosa*, Lisboa, Lupo Film, 1928.
 Lupo, Rino, *Mulheres da Beira*, Porto, Invicta Film, 1923
 Lupo, Rino, *Os Lobos*, Porto, Iberia Film, 1923
 Macedo, António de, *A Promessa*, Lisboa, Centro Português de Cinema, 1972.
 Macedo, António, *Sete Balas para Selma*, Lisboa, Imperial Filmes, 1967
 Mariaud, Maurice, *Os Faroleiros*, Porto, Caldevilla Film, 1922
 Martins, Pedro, *Operação Dinamite*, Lisboa, Felipe de Solms, 1967.
 Miranda, Armando de, *Capas Negras*, Lisboa, Produtores Associados, 1947.
 Oliveira, Manoel de, *Aniki Bobó*, Lisboa, António Lopes Ribeiro, 1942.
 Queiroga, Perdigão, *Fado, História d'uma Cantadeira*, Lisboa, Lisboa Filme, 1947.
 Queiroga, Perdigão, *Madragoa*, Lisboa, Lisboa Filme, 1951.
 Queiroga, Perdigão, *Os Três da Vida Airada*, Lisboa, Lisboa Filme, 1952.
 Queiroga, Perdigão, *Sonhar é Fácil*, Lisboa, Lisboa Filme, 1951.
 Ribeiro, António Lopes, *A Revolução de Maio*, Lisboa, S.P.N., 1937.
 Ribeiro, António Lopes, *A Vizinha do Lado*, Lisboa, Companhia Portuguesa de Filmes, 1945

Ribeiro, António Lopes, *Amor de Perdição*, Lisboa, António Lopes Ribeiro, 1941.
 Ribeiro, António Lopes, *Frei Luís de Sousa*, Lisboa, Lisboa Filme, 1950.
 Ribeiro, António Lopes, *Gado Bravo*, Lisboa, Bloco H. da Costa, 1934.
 Ribeiro, António Lopes, *O Feitiço do Império*, Lisboa, Agência Geral das Colónias / Missão Cinegráfica às Colónias de África, Lisboa, 1940.
 Ribeiro, António Lopes, *O Pai Tirano*, Lisboa, António Lopes Ribeiro, 1941.
 Ribeiro, Francisco, *O Pátio das Cantigas*, Lisboa, António Lopes Ribeiro, 1941.
 Rocha, Paulo, *Mudar de Vida*, Lisboa, Produções Cunha Telles, 1966.
 Rocha, Paulo, *Os Verdes Anos*, Lisboa, Produções Cunha Telles, 1963.
 Silva, Fernando Matos, *O Mal Amado*, Centro Português de Cinema, 1973.
 Sousa, Ernesto, *Dom Roberto*, Lisboa, Cooperativa do Espectador, 1962.
 Tavares, João, *Os Crimes de Diogo Alves*, Lisboa, Portugalia Film, 1911
 Telles, António da Cunha, *O Cerco*, Lisboa, Cinenovo Filmes, 1969.
 Telmo, Cottinelli, *A Canção de Lisboa*, Lisboa, Tobis Portuguesa, 1933.
 Tropa, Alfredo, *Pedro Só*, Lisboa, Centro Português de Cinema / Média Filmes, 1971.
 Vasconcelos, António-Pedro, *Perdido Por Cem...*, Lisboa, Centro Português de Cinema, 1972.

Documentários

Oliveira, Manoel de, *Douro, Faina Fluvial*, Porto, Manoel de Oliveira, 1931.
 Ribeiro, António Lopes, *A Exposição do Mundo Português*, Lisboa, S.P.N., 1941.
 Ribeiro, António Lopes, *As Festas do Duplo Centenário*, Lisboa, S.P.N., 1940.
 Sá, João Almeida e Alfama, *a Velha Lisboa*, Lisboa, Raul Lopes Freire, 1930

Outros

Jornal Português, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas, 1938-1951.

Internacional

Alexandrov, Grigori; Eisenstein, Serguei, *Staroye i Novoye*, União Soviética, Sovkino, 1929.
 Capra, Frank, *You Can't Take it With You*, Estados Unidos da América, Columbia Pictures, 1938.
 Clair, René, *Paris Qui Dort*, França, Films Diamant, 1925.
 Feyder, Jacques, *La Kermesse Héroïque*, França/Alemanha, Filmes Sonores Tobis, 1935.
 Gance, Abel, *La Roue*, França, Films Abel Gance, 1923.
 Gance, Abel, *Napoléon*, França, Ciné France Films / Films Abel Gance / Isepa-Wengeroff Film GmbH / Pathé Consortium Cinéma / Société générale des films, 1927.
 Genina, Augusto, *Prix de Beauté*, França. Sofar-Film, 1930.
 L'Herbier, Marcel, *L'inhumaine*, França, Cinégraphic, 1924.
 Lang, Fritz, *Frau im Mond*, Alemanha, Fritz Lang Film / UFA, 1929.
 Lang, Fritz, *Metropolis*, Alemanha, UFA, 1927.
 Pravov, Ivan; Preobrazhenskaya, Olga, *Bay Ryazanskie*, União Soviética, Sovkino, 1927.
 Pudovkin, Vsevolod, *Mat*, União Soviética, Mezhrabpom-Rus, 1926.
 Pudovkin, Vsevolod, *Potomok Chingis-Khana*, União Soviética, Mezhrabpomfilm, 1928.
 Ruttmann, Walter, *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, Alemanha, Deutsche Vereins-Film / Les Productions Fox Europa, 1927.
 Van Dyke, W.S.; Flaherty, Robert J. (uncred.), *White Shadows in the South Seas*, Estados Unidos da América, MGM Studios, 1938.

Obras de Leitão de Barros

Periódicos

Sphinx – Revista de Novos (colaborador) (1917)
De Teatro – Revista de Teatro e Música (director gráfico) (1922-1927)
O Domingo Ilustrado (1925-1927)

O Notícias Ilustrado (1928-1935)

O Século Ilustrado (director gráfico) (1937-1940?)

Volumes

Barros, Leitão de, *Maria do Mar*, 1929 (argumento dactilografado).

Barros, Leitão de; Barata, Martins, *Elementos de História de Arte para uso da 4ª e 5ª classes dos Liceus* (3ª edição), Edições Paulo Guedes (Bertrand Irmãos, Lda./ Ocogravura, Lda), Lisboa, 1931.

Barros, Leitão de (dir.), *Portugal 1934*, Lisboa, S.P.N., 1935.

Barros, Leitão de (int.); Diniz, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor*, Lisboa, 1935.

Barros, Leitão de, *O Livro de Ouro das Conservas Portuguesas de Peixe / The golden book of Portuguese tinned fish*, Instituto Português de Conservas de Peixe, Lisboa, 1938.

Barros, Leitão de (dir.), *Portugal 1940*, Lisboa, S.P.N., 1941.

Barros, Leitão de, *Como eu vi Castro Alves e Eugénia Câmara*, Lisboa, 1949.

Barros, Leitão de, *Duas Visitas a Versalhes (1938-1951)*, Lisboa, Neogravura, 1951.

Barros, Leitão de; Santos, Fernando; Amaral, Almeida, *Prémio Nobel*, Lisboa, 1955.

Barros, Leitão de, *Avô Lisboa*, Lisboa, Editorial O Século, 1956.

Barros, Leitão de; Manta, João Abel, *Os Corvos*, Editorial Notícias, Lisboa, 1964.

Barros, Leitão de, Matos-Cruz, José (org.literária), *Varanda dos Rouxinóis / Vendaval Maravilhoso*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1982.

Filmografia

Curtas Metragens:

Mal de Espanha, Lisboa, Lusitânia Film, 1918.

Malmequer Lisboa, Lusitânia Film, 1918.

Nazaré, Praia de Pescadores e Zona de Turismo, Lisboa, Artur Costa de Macedo, 1929.

Legião Portuguesa, 1937.

Mocidade Portuguesa, 1937.

A Pesca do Atum, 1939.

Póvoa do Varzim, Lisboa, Tobis Portuguesa, 1942.

Lisboa e os Problemas do seu Acesso, 1944.

Comemorações Henriquinas, 1960.

A Ponte da Arrabida sobre o Rio Douro, 1961.

Escolas de Portugal, 1962.

A Ponte Salazar sobre o Rio Tejo, 1966.

Longas Metragens:

Lisboa, Crónica Anedótica, Lisboa, Leitão de Barros / Salm Levy Jr., 1930.

Maria do Mar, Lisboa, Sociedade Universal de Superfilmes, 1930.

A Severa, Lisboa, Sociedade Universal de Superfilmes, 1931.

As Pupilas do Senhor Reitor, Lisboa, Tobis Portuguesa, 1935.

Bocage / As Três Graças, Lisboa, Sociedade Universal de Superfilmes, 1936.

Maria Papoila, Lisboa, Lumiar Filmes, 1937.

Varanda dos Rouxinóis, Lisboa, Tobis Portuguesa, 1939.

Ala Arriba, Lisboa, Tobis Portuguesa, 1942.

Inês de Castro, Lisboa, Filmes Lumiar / Faro Films, 1945.

Camões – Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente, Lisboa, António Lopes Ribeiro, 1946.

Vendaval Maravilhoso, Lisboa / Brasil, Produções Atlântico / David Serrador, 1949.

Incompletos:

O Homem dos Olhos Tortos, Lisboa, Lusitânia Film, 1918.

Referenciados / Desaparecidos:

Sidónio Pais, Presidente da República, Lisboa, Lusitânia Film, 1918.

Festa da Curia, 1926.
Exposição Versailles, 193?
Rapsódia Portuguesa, 1933.
Dia da Natação, 1937.
Recife, 1949.
A Última Rainha de Portugal – Esquema Biográfico, 1951.
Relíquias Portuguesas no Brasil, 1959.

Contos

-Assinados como O Homem que Passa:

«As Mãos» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 1, Lisboa, 18 de Janeiro de 1925.
«O Ramo de Violetas» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 4, Lisboa, 8 de Fevereiro de 1925.
«O Retrato» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 7, Lisboa, 1 de Março de 1925.
«Amor» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 8, Lisboa, 8 de Março de 1925.
«O Mistério do Automóvel Sem Número» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 16, Lisboa, 3 de Maio de 1925.
«A Mulher n.º 4» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 17, Lisboa, 10 de Maio de 1925.
«Cabelos Cortados» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 20, Lisboa, 31 de Maio de 1925.
«Um Assassino de 13 Anos» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 21, Lisboa, 3 de Junho de 1925.
«Os Dois Suicidas do Parque da Pena» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 22, Lisboa, 14 de Junho de 1925.
«A Minha Creada Maria» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 23, Lisboa, 21 de Junho de 1925.
«O Amor dum Homem de “Sport”» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 24, Lisboa, 28 de Junho de 1925.
«O Revolucionário do Avenida-Palace» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 25, Lisboa, 5 de Julho de 1925.
«O Amor por Trespasse...» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 27, Lisboa, 19 de Julho de 1925.
«O Irresistível Bailarino» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 28, Lisboa, 26 de Julho de 1925.
«O Menino “Possidónio Pais”» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 30, Lisboa, 9 de Agosto de 1925.
«A Tragédia Musical de Wagner da Silva» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 33, Lisboa, 30 de Agosto de 1925.
«A Novela Macabra» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 34, Lisboa, 6 de Setembro de 1925.
«O Molho de Trapos» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 37, Lisboa, 27 de Setembro de 1925.
«O Homem Que Passa» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 45, Lisboa, 22 de Novembro de 1925.
«A História do Automóvel “Taxi-nas-Tintas”» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 48, Lisboa, 13 de Dezembro de 1925.
«A “Ratoeira” da Rua dos Vinagres» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 53, Lisboa, 17 de Janeiro de 1926.
«Pintura de “Ar Livre”» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 59, Lisboa, 28 de Fevereiro de 1926.
«A Sorte de Espanha» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 60, Lisboa, 7 de Março de 1926.
«Um Suicida de 13 Anos» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 71, Lisboa, 23 de Maio de 1926.
«40 Anos de Teatro» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 97, Lisboa, 21 de Novembro de 1926.
«O Mistério do Estudante Indiano» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 103, Lisboa, 2 de Janeiro de 1927.
«O Coleccionador de Tragédias» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 106, Lisboa, 23 de Janeiro de 1927.
«Aquele Olhar» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 107, Lisboa, 30 de Janeiro de 1927.
«O Baú dos Manuscritos» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 108, Lisboa, 6 de Fevereiro de 1927.
«7 de Fevereiro» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 113, Lisboa, 13 de Março de 1927.
«A Última Dama das Camélias» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 114, Lisboa, 20 de Março de 1927.
«Rainha dum Só Escravo» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 118, Lisboa, 17 de Abril de 1927.

Pecas

«30 H. P.» in *De Teatro*, n.º 8, Lisboa, Abril de 1923.
«O Ramo de Violetas» in *De Teatro*, n.º 12, Lisboa, Agosto de 1923.

Artigos, Crónicas e Reportagens (selecção)

-Assinadas como O Homem que Passa:

«Dos Arranjos Scénicos» in *De Teatro*, n.º 1, Lisboa, Setembro de 1922.
«Da Ideia do Ritmo na Representação Dramática» in *De Teatro*, n.º 2, Lisboa, Outubro de 1922.

«As Férias de Montachique» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 18, Lisboa, de 17 de Maio de 1925.
«Um giro na Europa» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 95, Lisboa, 7 de Novembro de 1926.
«Ir ver fulano (Carta a um actor-empresário)» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 96, Lisboa, 14 de Novembro de 1926.
«Em Casa de Fritz Lang» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 48, Série II, Lisboa, 12 de Maio de 1929.

-Assinadas como Leitão de Barros:

«Profissionalismo? Ou Amadorismo?» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 19, Lisboa, 24 de Maio de 1925.
«Tragédia dos Sem-Lar» (com Henrique Roldão) in *O Domingo Ilustrado*, n.º 29, Lisboa, 2 de Agosto de 1925.
«Uma noite em Madrid» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 88, Lisboa, 19 de Setembro de 1926.
«Conversemos um pouco de scenografia moderna» in *O Domingo Ilustrado* n.º 97, Lisboa, 21 de Novembro de 1926.
«A voz dos mortos» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 102, Lisboa, 26 de Dezembro de 1926.
«Duas lições: Mouraria e Bairro Alto» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 121, Lisboa, 8 de Maio de 1927.

«Do diário dum marinheiro alemão desembarcado ontem» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 125, Lisboa, 5 de Junho de 1927.
«Estevão Amarante» in *O Domingo Ilustrado*, n.º 138, Lisboa, 4 de Setembro de 1927.
«O Caso dos Documentários – Uma Carta de Leitão de Barros» in *Cinéfilo*, n.º 15, Lisboa, 1 de Dezembro de 1928.
«Cinema Português» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 92, Lisboa, 16 de Março de 1930; n.º 93, Lisboa, 23 de Março de 1930; n.º 94, Lisboa, 30 de Março de 1930.
«O Filme “Lisboa”» in *O Notícias Ilustrado*, n.º 95, Série II, Lisboa, 6 de Abril de 1930.
«Sobre o cinema português: profissão de fé», *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 118, Lisboa, 14 de Setembro de 1930.
«A Propósito de Algumas Figuras Populares que Veremos no Filme A Severa» in *Imagem*, n.º 24, Lisboa, 27 de Março de 1931.
«Opiniões de Leitão de Barros – a propósito da Severa» in *Cinéfilo*, n.º 149, Lisboa, 27 de Junho de 1931.
«O Cinema e o Estado» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 195, Lisboa, 6 de Março de 1932.
«O Cinema de Arte e o Cinema de Ensino» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 196, Lisboa, 13 de Março de 1932.
«O Problema da Produção Cinematográfica Portuguesa» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 239, Lisboa, 8 de Janeiro de 1933 e *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 240, Lisboa, 15 de Janeiro de 1933.
«Cinema Português» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 262, Lisboa, 18 de Junho de 1933.
«Árvores, Jardins e Parques» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 283, Lisboa, 12 de Novembro de 1933.
«Apontamentos para a C.M.L.» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 289, Lisboa, 24 de Dezembro de 1933.
«Um Problema de Estética Cidadina: A Estátua do Marquês de Pombal é um monumento infeliz» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 296, Lisboa, 11 de Fevereiro de 1934.
«Problemas e Aspectos da Cidade» *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 303, Lisboa, 1 de Abril de 1934.
«Flores e Ervas in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 306, Lisboa, 22 de Abril de 1934.
«Domingo Branco no Algarve» in *O Notícias Ilustrado*, Série II, n.º 348, Lisboa, 10 de Fevereiro de 1935.
«Primeiras Impressões sobre o filme Bocage» in *Cinejornal*, n.º 31, Lisboa, 18 de Maio de 1936.
«Bocage visto por Leitão de Barros» in *Cinejornal*, n.º 59, Lisboa, 30 de Novembro de 1936.
«Leitão de Barros responde ao sr.dr. Alfredo Pimenta» in *Cinejornal*, n.º 63, Lisboa, 28 de Dezembro de 1936.
«Era uma vez um bairro sossegado» in *Ecos de Belém*, Belém, 20 de Março de 1939.
«Dois Espectáculos» in *O Século Ilustrado*, n.º 101, Lisboa, 9 de Dezembro de 1939.
«A volta a Portugal em bicicleta e a volta ao mundo em caravela» in *O Século Ilustrado*, Lisboa, 23 de Dezembro de 1939.
«Legenda – acerca dos jornais ilustrados portugueses» in *Boletim do Sindicato Nacional dos Jornalistas*,

n.º 4, Lisboa, 1941.

«“Inês de Castro” ou o filme dos seis milhões de autores» in Programa da Estreia no Cine-Teatro São Luiz, Lisboa, 1945.

«Passado, Presente e Futuro do Cinema Português» in Ferreira, Cunha (dir), *Anuário Cinematográfico Português*, Edições Gama, Lisboa, 1946.

«Actualidades Cinematográficas» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 1 de Março de 1955.

«O Cinema Português na TV – apresentação de Lisboa, *Crónica Anekdotica*» in *Plateia*, Série II, n.º 31, Lisboa, 1 de Abril de 1959.

«Cottineli Telmo» in *Turismo*, 3ª série, n.º 7, Julho-Setembro de 1960.

Conferências

«A Arte de Bem Receber Toda a Gente» in I Colóquio Nacional de Turismo, 1961.

«Educação e o Espírito do Teatro em Portugal», in *O Século*

Catálogos

Exposição de aquarelas de Leitão de Barros, Lisboa, 1924

Entrevistas a Leitão de Barros (selecção)

«Leitão de Barros conhecido aquarelista vai estreiar-se como scenografo – a propósito da representação da peça A Rival» in *Diário de Lisboa*, n.º 384, Lisboa, 5 de Julho de 1922.

«Leitão de Barros, o primeiro realizador português fala» in *O Ano Cinematográfico e Teatral para 1930 e 1931*, Lisboa, 1930.

«Diga Leitão de Barros» in *Movimento*, n.º 25, Porto, 25 de Junho de 1934.

«Leitão de Barros fala das “Pupilas do Senhor Reitor” e dos intérpretes do seu novo filme» in *Cinéfilo*, n.º 308, Lisboa, 14 de Julho de 1934.

«Ouvindo Leitão de Barros» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 1 de Dezembro de 1936.

In *Cinejornal*, n.º 91, Julho de 1937.

«Leitão de Barros fala-nos do seu novo filme Maria Papoila» in *Diário de Lisboa*, n.º 5292, Lisboa, 13 de Agosto de 1937.

«Leitão de Barros fala da Varanda dos Rouxinois que hoje se estreia no Tivoli» in *Diário de Notícias*, Lisboa, 11 de Dezembro de 1939.

In *Filmagem*, n.º 47, Lisboa, 3 de Outubro de 1942.

In *Diário Popular*, Lisboa, 11 de Dezembro de 1944.

In *Objectiva*, Lisboa, Abril de 1945.

In *Filme*, n.º 24, Lisboa, Março de 1960.

II. Fontes Secundárias

Dicionários e obras de referência

- Brandão, Fernando de Castro, *Estado Novo – uma cronologia*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008.
- Pires, Daniel, *Dicionário das Revistas Literárias Portuguesas do Século XX*, Lisboa, Grifo, 1986.
- Martins, Fernando Cabral (org.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 2008.
- Matos-Cruz, José, *O Cais do Olhar – O Cinema Português de Longa Metragem e Ficção Muda*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1999.
- Matos-Cruz, José de, *Prontuário do Cinema Português*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1989.
- Ramos, Jorge Leitão de, *Dicionário do Cinema Português (1895-1961)*, Lisboa, Editorial Caminho, 2012.
- Rosas, Fernando (dir.); Brito, J.M. (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996.

Volumes

- Acciaiuoli, Margarida, *António Ferro – A Vertigem da Palavra*, Lisboa, Bizâncio, 2013.
- Acciaiuoli, Margarida, *Exposições do Estado Novo (1934-1940)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998.
- Acciaiuoli, Margarida, *Os Cinemas de Lisboa – Um fenómeno urbano do século XX*, Lisboa, Bizâncio, 2012.
- Ades, Dawn, *Photomontage*, London, Thames & Hudson, 1986.
- Allen, Robert C.; Gomery, Douglas, *Film History: Theory and Practice*, New York, Alfred Knopf, 1985.
- Almeida, Bernardo Pinto de, *Pintura Portuguesa no Século XX*, Porto, Lello, 1993.
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities*, London, Verso, 2006.
- António, Lauro, *Cinema e Censura em Portugal*, Lisboa, Arcádia, 1978.
- Arendt, Hannah, *O Sistema Totalitário*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1978.
- Arriaga, Lopes, *Mocidade Portuguesa – Breve História de uma Organização Salazarista*, Lisboa, Terra Livre, 1976.
- Azevedo, Cândido de, *A Censura de Salazar e Caetano*, Lisboa, Editorial Caminho, 1999.
- Azevedo, Manuel de, *À Margem do Cinema Nacional*, Porto, Cineclube do Porto, 1956.
- Azevedo, Manuel de, *Ambições e Limites do Cinema Português*, Lisboa, Cadernos Seara Nova, 1945.
- Azevedo, Manuel de, *Movimento dos Cineclubes*, 1949.
- Azevedo, Manuel de, *O Cinema em Marcha*, 1941.
- Azevedo, Manuel de, *Panorama Actual do Cinema*, 1945.
- Azevedo, Manuel de, *Perspectiva do Cinema Português*, Porto, Cineclube do Porto, 1951.
- Baechlin, Peter; Muller-Strauss, Maurice, *La Presse Filmée dans le Monde*, UNESCO, 1951.
- Baptista, Paulo, *A Casa Biel e as suas Edições Fotográficas no Portugal de Oitocentos*, Lisboa, Edições Colibri/ IHA, 2010.
- Barros, Júlia Leitão de, *Os Night-Clubs de Lisboa nos Anos 20*, Lisboa, Lúçifer Edições, 1990.
- Barthes, Roland, *A Câmara Clara*, Edições 70, Lisboa, 1981.
- Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Lisboa, Edições 70, 1979.
- Bastos, Susana Pereira, *O Estado Novo e os seus vadios*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1997.
- Benjamin, Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, London, Penguin, 2008.
- Blaufuks, Daniel, *Sob Céus Estranhos – Uma História de Exílio*, Lisboa, Tinta-da-China, 2007.
- Bordwell, David; Thompson, Kristin, *Film Art: An Introduction*, New York, McGraw-Hill Education, 2000.
- Caetano, Marcelo, *Ensaio Pouco Político*, Lisboa, Editorial Verbo, 1965.
- Caetano, Marcelo, *Minhas Memórias de Salazar*, Lisboa, Editorial Verbo, 1977.
- Castro, Fernanda de, *Ao Fim da Memória (Memórias 1906 – 1939) - volume 1*, Lisboa, Verbo, 1986.
- Chantal, Suzanne, *Deus Não Dorme*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1944.
- Costa, Alves, *Antepassados de Alguns Cinemas do Porto*, Lisboa, Instituto Português de Cinema, 1975.
- Costa, Alves, *Breve História da Imprensa Cinematográfica Portuguesa*, 1954.
- Costa, Alves, *Raul de Caldevilla e o seu tempo*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983.
- Costa, Henrique Alves, *Breve História do Cinema Português – 1896-1962*, Lisboa, MEIC, 1978.

- Costa, Horta e, *Subsídios para a História do Cinema Português*, 1949.
- Costa, João Bénard da, *Histórias do Cinema*, col. Sínteses da Cultura Portuguesa, Europália 91, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991.
- Costa, João Bénard da, *O Cinema Português nunca existiu*, Lisboa, CTT, 1996.
- Eliade, Mircea, *The Portugal Journal*, New York, Suny Press, 2010.
- Faria, António, *Consciência Crítica do Cinema em Portugal*, Lisboa, 1974.
- Ferreira, António, *A Fotografia Animada em Portugal (1894-1897)*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1986.
- Ferro, Marc, *Cinema and History*, Wayne State University Press, 1988.
- Fonseca, Senos da, *A Nau Portugal...de quilha ao portaló*, Aveiro, 2007.
- França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, 2ª edição, Lisboa, Livraria Bertrand, 1982.
- França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1974.
- França, José-Augusto, *Ano X – Lisboa 1936*, Lisboa, Editorial Presença, 2010.
- França, José-Augusto, *Ano XX - Lisboa 1946*, Lisboa, Editorial Presença, 2012.
- França, José-Augusto, *Lisboa: urbanismo e arquitectura*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.
- França, José-Augusto, *Lisboetas no Século XX – anos 20, 40 e 60*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005.
- França, José-Augusto, *O Romantismo em Portugal*, 3ª edição, Lisboa, Livros Horizonte, 1999.
- França, José-Augusto, *Os Anos 20 em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1992.
- França, José Augusto, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX (1910-1990)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1991.
- Frizot, Michel, *Photomontage: Experimental Photography Between the Wars*, London, Thames & Hudson, 1991.
- Frizot, Michel; Veigy, Cedric de, *Vu – The Story of a Magazine that Made an Era*, London, Thames & Hudson, 2009.
- Gama, Manuel de, *Cinema e Público em Portugal*, Lisboa, Ática, 1959.
- Geada, Eduardo, *Estéticas do Cinema*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1985.
- Geada, Eduardo, *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema*, Lisboa, Moraes Editores, 1977.
- Gellner, Ernest, *Nações e Nacionalismo*, Gradiva, 1993.
- Georgel, Jacques, *O Salazarismo*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1985.
- Gil, José, *Nós como Futuro*, Lisboa, Cadernos do Pavilhão de Portugal Expo'98 / Assírio & Alvim, 1997.
- Gil, José, *Portugal, Hoje – O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio d'Água, 2004.
- Gil, José, *Salazar: A Retórica da Invisibilidade*, Lisboa, Relógio d'Água, 1995.
- Gomes, Joaquim Cardoso, *Os Militares e a Censura – A Censura à Imprensa na Ditadura Militar e Estado Novo (1926-1945)*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006.
- Kracauer, Siegfried; Hansen, Miriam Bratu (Int.), *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton University Press, 1997.
- Hobsbawm, Eric (ed.), Ranger, Terence (ed.), *The Invention of Tradition*, University Press, Cambridge, 2003.
- João, Maria Isabel, *Memória e Império – Comemorações em Portugal (1880-1960)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- Júdice, Nuno, *A Era do “Orpheu”*, Lisboa, Teorema, 1986.
- Lavin, Maud, *Cut with the Kitchen Knife: the Weimar photomontages of Hannah Hoch*, New Haven, Yale University Press, 1993.
- Le Bon, Gustave, *The Crowd; A Study of the Popular Mind*, U.K., Digireads, 2008.
- Leal, João, *Etnografias Portuguesas (1870-1970) – cultura popular e identidade nacional*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2000.
- Lebel, Jean-Patrick, *Cinema e Ideologia*, Lisboa, Estampa, 1972.
- Leclanche-Boule, Claude, *Le Constructivisme Russe: Typographies & Photomontages*, Paris, Flammarion, 1991.
- Lisboa, Irene, *Inquérito ao Livro: a arte do livro*, Lisboa, Seara Nova, 1946.
- Lodder, Christina, *Russian Constructivism*, New Haven, Yale University Press, 1986.
- Lourenço, Eduardo, *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa, Gradiva, 1999.

Lourenço, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 2010.

Lourenço, Eduardo, *Portugal como Destino* seguido de *Mitologia da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 2010.

Margolin, Victor, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*, Chicago / London, The University of Chicago Press, 1977.

Martins, João Paulo, *Cottinelli Telmo*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1998.

Mattoso, José, *A Identidade Nacional*, Lisboa, Gradiva, 1998.

Melo, Daniel, *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*, Lisboa, ICS, 2001.

Mitchell, W. T. J., *Landscape and Power*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

Moholy-Nagy, Laszlo, *Peinture, Photographie, Film*, Paris, Gallimard, 2008.

Montalverde, Chitónio, *Nomes e Números do Cinema Português*, ed. Autor, 1969.

Moraes, Armindo Baptista, *O Estado Novo, das origens ao fim da autarquia*, Lisboa, Editorial Fragmentos, 1987.

Morin, Edgar, *As Grandes Questões do Nosso Tempo*, Lisboa, Editorial Notícias, 1981.

Nobre, Roberto, *Horizontes de Cinema*, 1939.

Nobre, Roberto, *O Fundo*, ed. Autor, Lisboa, 1946.

Nobre, Roberto, *Singularidades do Cinema Português*, Lisboa, Portugália Editora, 1964.

Ó, Jorge Ramos, *O Lugar de Salazar*, Lisboa, Publicações Alfa, 1990.

Ó, Jorge Ramos, *Os Anos de Ferro*, Lisboa, Editorial Estampa, 1999.

Oliveira, Joaquim de, *O Teatro Novo*, Lisboa, Livraria Trindade, 1950.

Oliveira, José Barata, *História do Teatro Portugues*, Lisboa, 1991.

Pelayo, Jorge, *Bibliografia do Cinema Português - uma visão cronológica*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1985.

Pelayo, Jorge, *Cinema de Vanguarda*, 1947.

Pina, Luís de, *A Aventura do Cinema Português*, Lisboa, Vega, 1977.

Pina, Luís de, *Documentarismo Português*, Lisboa, Instituto Português de Cinema, 1977.

Pina, Luís de, *Educação pelo Cinema e para o cinema em Portugal*, Rumo, Lisboa, 1964.

Pina, Luís de, *História do Cinema Português*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1986.

Pina, Luís de, *Lisboa Filme, Um Sonho Vencido*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1987.

Pinto, Rui Pedro, *Prémios do Espírito – um estudo sobre os prémios literários do S.P.N. do Estado Novo*, Lisboa, I.C.S., 2008.

Portela, Artur, *Salazarismo e Artes Plásticas*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987.

Príncipe, César, *Os Segredos da Censura*, Lisboa, Editorial Caminho, 1979.

Kracauer, Siegfried; Quaresima, Leonardo (Ed.); *From Caligari to Hitler*, Princeton University Press, 2004.

Ramalho, Margarida de Magalhães, *Lisboa. Uma Cidade em Tempo de Guerra*, Lisboa, INCM, 2012.

Rebello, Luiz Francisco, *100 Anos de Teatro Português*, Lisboa, Brasília Editora, 1984.

Ribeiro, M. Félix, *Invicta Film - Uma Organização Modelar*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982.

Ribeiro, M. Félix, *Subsídios para a história do documentarismo em Portugal*, Lisboa, Direcção Geral da Educação Permanente, 1974.

Ribeiro, M. Félix, *Filmes, Factos e Figuras da História do Cinema Português (1896-1949)*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983.

Ribeiro, M. Félix, *Os Mais Antigos Cinemas de Lisboa (1896-1939)*, Lisboa, Cinemateca Nacional, 1978.

Rocha, Clara, *Revistas Literárias do século XX em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1985.

Rodríguez, Alberto Pena, *El Gran Aliado de Franco - Portugal y la Guerra Civil Española: Prensa, radio, Cine y Propaganda*, Sada - A Coruña, Edicions do Castro, 1998.

Rosas, Fernando, *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, Colecção Nova História de Portugal, Lisboa, Editorial Presença, 1990.

Rosenstone, Robert, A., *History on Film / Film on History*, New York, Routledge.

Rouillé, André, *La Photographie*, Paris, Gallimard, 2009.

Rousseau, J.J.; Kendall, Willmore (Trad.), *The Government of Poland*, Indianapolis, Hackett Publishing Company.

Santos, Mário Berberan e, *Gustavo de Matos Sequeira – Retrato de um Olisipógrafo*, Lisboa, I.N.C.M.,

2012.

Sena, António, *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, Porto, Porto Editora, 1998.

Sena, António, *Uma História de Fotografia : Portugal 1839 a 1991*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

Serén, Maria do Carmo (int.), *A Porta do Meio Exposição Colonial de 1934 - Fotografias da Casa Alvão*, Porto, Centro Português de Fotografia, 2001.

Séren, Maria do Carmo; Siza, M. Teresa (org.), *Tripé da Imagem: O Porto e os seus Fotógrafos*, Porto, Porto Editora, 2001.

Sontag, Susan, *On Photography*, U.K., Penguin Books, 1979.

Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, U.K., Penguin, 2003.

Sudhalter, Adrian; Roldan, Deborah, *Photomontage Between the Wars 1918-1939*, Spain, Fundacion Juan March, 2012.

Tavares, Emília, *A Fotografia Ideológica de João Martins, 1898-1972*, Porto, Mimesis, 2002.

Telo, António José, *Propaganda e Guerra secreta em Portugal*, Lisboa, Perspectivas e Realidades, 1990.

Tengarrinha, José, *História da Imprensa Periódica Portuguesa*, Lisboa, Portugália Editora, 1965.

Torgal, Luís Reis, *Estados Novos, Estado Novo*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

Torgal, Luís Reis, *O Cinema sob o olhar de Salazar*, Temas e Debates, Lisboa, 2001.

Torres, António Roma, *Cinema Português - Ano Gulbenkian*, Livros Zeros, 1974.

Trindade, José Maria, *A Nazaré dos Pescadores – Identidade e Transformação de uma Comunidade Marítima*, Leiria, Instituto Politécnico de Leiria, 2009.

Trindade, Luís, *O Estranho Caso do Nacionalismo Português*, Lisboa, I.C.S., 2008.

Tupitsyn, Margarita, *The Soviet Photograph, 1924-1937*, New Haven / London, Yale University Press, 1996.

Veríssimo, Helena Ângelo, *Os Jornalistas nos Anos 30 / 40 – Elite do Estado Novo*, Coimbra, MinervaCoimbra, 2003.

Vicente, António Pedro, *Carlos Relvas: fotógrafo 1838-1894 : contribuição para a história da fotografia em Portugal no século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

Antologias

Barthes, Roland, *Image-Music-Text*, London, Fontana Press, 1977.

Ferro, António; Henrique, Raquel Pereira (selecção), *António Ferro – Estudo e Antologia*, Lisboa, Publicações Alfa, 1990.

Ferro, António; Rodrigues, António (int.); Quadros, António (selecção), *António Ferro: Intervenção Modernista – Teoria do Gosto*, Lisboa, Verbo, 1987.

Garcia, Chianca de; Rosa, Vasco (Org.), *Cartas do Brasil. Seguidas de Os Verdes Anos da República de 1910*, Lisboa, O Independente, 2004.

Negreiros, José de Almada; Martins, Fernando Cabral (org.), *Manifestos e Conferências*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

Volumes Colectivos

AAVV, *O Fascismo em Portugal*, Lisboa, Regra do Jogo, 1982.

Acciaiuoli, Margarida (org.); Leal, Joana Cunha (org.); Maria Helena Maia (org.), *Arte & Paisagem*, Lisboa, IHA / EAC, 2006.

Acciaiuoli, Margarida (org.); Leal, Joana Cunha (org.); Maia, Maria Helena (org.), *Arte & Poder*, Lisboa, IHA – Estudos de Arte Contemporânea, 2008.

Affron, Matthew (org.); Antliff, Mark (org.), *Fascist Visions: art & ideology in France and Italy*, New Jersey, Princeton University Press, 1997.

Altshuler, Bruce (ed.), *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History, Volume 1: 1863-1959*, Phaidon Press, London, 2008.

Baptista, Tiago (org.), *Lion, Mariaud, Pallu: Franceses Tipicamente Portugueses*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 2003.

Boetsch, Gilles; Snoep, Nanette; Blanchard, Paul (ed.), *Human Zoos, the Invention of the Savage*, Paris, Actes Sud, 2012.

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan; Branco, Jorge de Freitas (coord.), *Vozes do Povo – A Folclorização em Portugal*, Oeiras, Celta Editora, 2003.

Dimendberg, Edward; Jay (ed.), Martin, Kaes (ed.), Anton (ed.), *The Weimar Republic Sourcebook*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1994.

Fernandes, Aníbal (org.) *De Fora para Dentro*, Lisboa, Edições Afrodite, 1972.

Ferreira, Carolin Overhoff (org.), *O cinema português através dos seus filmes*, Porto, Campo das Letras, 2007.

Lemoine, Bernard (org.), *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne: Paris, 1937: Cinquantenaire*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1987.

Mattoso, José (org.), *História da Vida Privada em Portugal – A Época Contemporânea*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011.

Mattoso, José (org.), *História de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994.

Neves, José (org.), *Como Se Faz Um Povo*, Lisboa, Tinta da China, 2010.

Neves, José (org.); Dias, Bruno Peixe (org.), *A Política dos Muitos*, Lisboa, Tinta da China, 2010.

Catalogos

AAVV, *Années 30 en Europe: le temps menaçant 1929-1939*, Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Flammarion, 1997.

AAVV, *Arti i Poder. L'Europa dels Ditadors (1930-1945)*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània, 1996.

AAVV, *Mário Novais – Exposição do Mundo Português*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

AAVV, *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Exposições e Museografia (Lisboa, Portugal), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982.

AAVV, *Quem tem capa...*, Lisboa, Instituto Português do Livro, 1982.

AAVV, *Rodtchenko Photographie: la revolution dans l'oeil*, Paris, Musée d'Art Moderne de paris, 2007.

AAVV, *San Payo – Retratos Fotográficos*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura / Instituto Português de Museus/ Arquivo Nacional de Fotografia/ Museu do Chiado, 1995.

Acciaiuoli, Margarida; França, José-Augusto; Freitas, Helena de; Rodrigues, António, *O Grafismo e Ilustração dos Anos 20*, Fundação Calouste Gulbenkian /Centro de Arte Moderna, Lisboa, Janeiro, 1986.

Almeida, Pedro Vieira; Filgueiras, Octávio Lixa; Gonçalves, Rui Mário; Ramos, Carlos Manuel, *Carlos Ramos. Exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

Boswell, Peter; Makela, Maria, *The Photomontages of Hannah Hoch*, Minneapolis, Walker Art Center, 1996.

Costa, João Bénard da (org.); Fonseca, E. M.(org.), *Ciclo de Cinema Clássico Soviético*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1987.

Duarte, Fernando, *Leitão de Barros*, Santarém, 1974.

Evans, David; Lundgren, Anna, *John Heartfield: AIZ, Arbeiter-Illustrierte Zeitung, Volks Illustrierte, 1930-38*, Valencia / New York, IVAM, 1992.

Fernandez, Horácio, *Fotografia Publica – Photography in Print (1919-1939)*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000.

Fernandez, Horácio, *Variaciones en Espana: Fotografia y Arte (1900-1980)*, CAAM/ MARCO, Madrid, 2004.

França, José-Augusto (prefácio), *Ecos da Semana de Botelho (1928-1950)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/C.A.M., 1989.

Lavin, Maud (org.), Teitelbaum, Matthew (org.), *Montage and Modern Life (1919-1942)*, The MIT Press Boston/ The Institute of Contemporary Art, Cambridge Massachusetts, 1992.

Leite, Ana Cristina (org.) *Atelier de Leopoldo de Almeida*, Lisboa, Camara Municipal de Lisboa, 1998.

Matos-Cruz, José (org.), *António Lopes Ribeiro* (Catálogo), Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983.

Matos-Cruz, José (org.), *J. Leitão de Barros*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982.

Mendelson, Jordana, *Revistas y Guerra 1936 – 1939* (cat.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

Ribalta, Jorge (org.), *Public Photographic Spaces: Exhibitions of Propaganda from Pressa to The Family of Man* (cat.), Barcelona, MACBA, 2009.

Tavares, Emília (org.), *Batalha de Sombras: Coleção de Fotografia Portuguesa dos anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado*, Vila Franca de Xira, Camara Municipal de Vila Franca de Xira/ Museu do Neo-Realismo, 2009.

Tavares, Emília (org.), *Joshua Benoliel, 1873-1932 : repórter fotográfico*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2005.

Tupitsyn, Margarita, *El Lissitzky: Beyond the Abstract Cabinet: Photography, Design*, U.S.A., Yale University Press, 1999.

Teses e Dissertações:

Acciaiuoli, Margarida, *Os anos 40 em Portugal, o País, o regime e as Artes, "Celebração" e "Restauração"*, Lisboa, FCSH / UNL, 1991.

Baptista, Maria Emília Moreira Tavares Samora, *João Martins (1898-1972) : imagens de um tempo "descritivo desolador"* (Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciaiuoli de Brito), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2000.

Barrocas, António José de Brito Costa, *Arte da Luz Dita – Revistas e Boletins. Teoria e Prática da Fotografia em Portugal (1880-1900)* (Dissertação de Mestrado em Teoria da Arte), Lisboa, Universidade de Lisboa – Faculdade de Belas Artes, 2006.

Ferreira, Maria da Glória Marques, *O Percurso do Mito Inesiano da Literatura ao Cinema: Exercício de Transposição Didática de A Trança de Inês* (Tese de Doutoramento em Literatura Portuguesa – Investigação e Ensino. Orientada por Professor Doutor José Carlos Seabra Pereira), Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2012.

Figueiredo, Filipe André Cordeiro de, *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa da 1ª Metade do Século XX: o caso exemplar de Domingos Alvão* (Dissertação de Mestrado em História da Arte. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciaiuoli de Brito), Lisboa, F.C.S.H. – U.N.L., 2000.

Gomes, Tânia Vanessa Araújo, *Uma Revista Feminina em Tempo de Guerra : O Caso da Eva (1939-1945)* (Dissertação de mestrado em História Contemporânea: Economia, Sociedade e Relações Internacionais. Orientação de prof.drª. Irene Vaquinhas), Coimbra, Faculdade de Letras, 2011.

Martins, João Paulo Rosário, Cottinelli Telmo: 1897-1948: a obra do arquitecto (Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciaiuoli de Brito), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 1995.

Revez, Natasha Finz Machado Paulino, *Os Albuns Portugal 1934 e Portugal 1940 – Dois Retratos do País no Estado Novo* (Dissertação de Mestrado em História da Arte. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciaiuoli de Brito. Co-orientação Professor Doutor Margarida Brito Alves), Lisboa, FCSH-UNL, 2012.

Sá, Sérgio Miguel Lobo da Conceição Bordalo e, *TRIUNFOS E CONTRADIÇÕES DA VONTADE Para uma Releitura de Lopes Ribeiro e Leitão de Barros no Contexto do Cinema de Propaganda* (Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos – Estudos do Cinema e Audiovisual. Orientação de Professor Doutor Mário Jorge Torres), Lisboa, Universidade de Lisboa - Faculdade de Letras, 2013.

Santos, Pedro Pavão dos, *Jorge Segurado. Um arquitecto Moderno de Casas De Sonhos Na República, Ditadura Militar e Estado Novo* (Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Orientação de Professor Doutor Margarida Acciaiuoli de Brito), Lisboa, FCSH-UNL, 2009.

Silva, Sandra Cristina Gonçalves da, *A Exposição de Belém: novos elementos para a construção de uma*

“memória” (Dissertação de mestrado em Expressão Gráfica, Cor e Imagem. Orientação de prof.dr. Alexandra Gago da Câmara; prof. Dr. Carlos Tavares Ribeiro), Lisboa, Universidade Aberta, 2009.

Sousa, Jorge Pedro, *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*, Universidade Fernando Pessoa, Porto, 1998.

Capítulos de Livros

Álvaro Garrido, «O Estado Novo e as Pescas – A Recriação Historicista de uma “Tradição Marítima Nacional”» in *Estados Autoritários e as suas Representações*, Imprensa da Universidade Coimbra, Coimbra, 2008.

Barreiros, Maria Helena, «Belém no Séc. XX: Constituição e Gestão de um Universo Patrimonial» in *II Colóquio Temático Lisboa Ribeirinha, Actas das Sessões*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1997.

Félix, Pedro, «O Concurso A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal (1938)» in Castelo-Branco, Salwa El-Shawan; Branco, Jorge de Freitas (coord.), *Vozes do Povo – A Folclorização em Portugal*, Oeiras, Celta Editora, 2003.

Fernando Rosas, «O Salazarismo e o Homem Novo – Ensaio sobre o Estado Novo e a Questão do Totalitarismo nos Anos 30 e 40» in Torgal, Luís Reis (coord.); Paulo, Heloísa, *Estados Autoritários e Totalitários e suas Representações*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.

Pedro Vieira de Almeida, «Carlos Ramos – Uma Estratégia de Intervenção» in Almeida, Pedro Vieira; Filgueiras, Octávio Lixa; Gonçalves, Rui Mário; Ramos, Carlos Manuel, *Carlos Ramos. Exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

Artigos

A. Pena-Rodríguez, "Cinema, Fascism and Propaganda. A historical approximation to the Portuguese Estado Novo" in *Revista Latina de Comunicación Social*, n.º 67, La Laguna (Tenerife, Canary Islands), La Laguna University.

Afonso Cortez-Pinto, «Onde Está Lisboa no Cinema Português?» in *Avanca Cinema - Conferência Internacional Arte Tecnologia Comunicação 2011*, Avanca, Edições Cine-Clube de Avanca, 2012.

Álvaro Garrido, «O Estado Novo e a Pesca do Bacalhau: Encenação Épica e Representações Ideológicas» in *Revista Oceanos*, n.º 45, Lisboa, Janeiro/ Março, 2001.

Ana Campos, «A Revista De Teatro: Uma Visão Parcial da Dramaturgia Portuguesa dos anos 20» in *Sinais de Cena*, n.º 7, Porto, Campos das Letras, 2007.

Andrea Klimt, João Leal, «Introduction: The Politics of Folk Culture in the Lusophone World» in *Etnográfica*, volume IX, n.º 1, 2005.

Benjamim H.D. Buchloh, «From Faktura to Factography » in *October*, n.º 30, Autumn, 1984.

Devin Fore, «Introduction» in *October*, n.º 118, Fall, 2006.

Fernando Duarte, «Apontamentos para uma história do Cinema Português que não se fez» in Celulóide, Santarém, 1978.

João Francisco Marques, «António dos Santos Graça (1882-1956) in *Póvoa do Varzim: Boletim Cultural*, vol. XXXVIII, Póvoa do Varzim, Câmara Municipal da Póvoa do Varzim, 2003.

José Mª Folgar de la Calle, «Inês de Castro. Doble version de José Leitão de Barros» in *Cadernos de la Academia*, n.º 5 - Los Limites de la Frontera. La Coproduccion en el cine Español, Mayo, 1999.

José-Augusto França, «1940 - Exposição do Mundo Português» in *Colóquio/ Artes*, II Série, n.º 45, Lisboa, Junho de 1980.

José-Augusto França, «No Limiar da Exposição do Mundo Português» in *Colóquio/ Artes*, II Série, n.º 87, Dezembro de 1990.

José-Augusto França, «Sondagem nos Anos 20 – cultura, sociedade, cidade» in *Análise Social*, vol. XIX, n.º 77-78-79, Lisboa, 1983.

Leah Dickerman, «Camera Obscura: Social Realism in the Shadow of Photography» in *October*, n.º 93, Summer 2000.

Leah Dickerman, «The Fact and the Photograph» in *October*, n.º 118, Fall, 2006.

Manuel Villaverde Cabral, «Sobre o fascismo e o seu advento» in *Análise Social*, n.º 48, Lisboa, 1976.

Manuela O. Synek, «O Padrão dos Descobrimentos – A Gesta Portuguesa rasgando o Mar» in *Revista*

Municipal, Série II, n.º 13, Lisboa, 1985.

Margarida Acciaiuoli, «A Exposição de 1940: ideias, críticas e vivências» in *Colóquio/ Artes*, II Série, n.º 87, Dezembro de 1990.

Michael Colvin, «Sousa do Casação's "Fado da Severa" and Júlio Dantas's A Severa: The Genesis of National Folklore in the Death of a Mouraria Fadista» in *Portuguese Literary & Cultural Studies*, n.º 15/16, 2008.

Michael Jennings, «Agriculture, Industry and the Birth of the Photo-Essay in the late Weimar Republic» in *October*, n.º 93, Summer 2000.

Nuno Teotónio Pereira; José Manuel Fernandes, «A arquitectura do fascismo em Portugal» in *Arquitectura*, ano III, n.º 142, Lisboa, Julho de 1981.

Paulo Cunha, «O Pescador: representações do Homem e do seu meio no Cinema Português» in *Oceanos*, n.º 47/48, Lisboa, Julho / Dezembro de 2001.

Penteado, Pedro; Trindade, José Maria, «A Nazaré e os seus Pescadores: Entre Representações Sociais e Novas Leituras Histórico-Antropológicas» in *Revista Oceanos*, n.º 47/48, Lisboa, Julho / Dezembro de 2001.

Vitor Matias Pereira, «A Lisboa do Império e o Portugal dos Pequeninos – estrutura fundiária e política urbana de Lisboa, anos de 1930-40» in *Análise Social*, vol. XIX, n.º 5, Lisboa, 1983.

Websites

<http://www.amordeperdicao.pt>

<http://www.alamedadigital.com.pt>

<http://www.artephotographica.blogspot.com>

<http://www.cinemaportugues.ubi.pt/>

<http://www.industrias-culturais.blogspot.com>

<http://www.revistaantigaportuguesa.blogspot.com>

http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/barros_joseleitao.html

Índice Onomástico

A

- Abranches, Adelina .92, 162, 163, 198, 207, 349
 Abranches, Albino 364
 Abranches, Aura 198, 349
 Abreu, António 426
 Abreu, Carlos 22, 24
 Abreu, Carlos de 356
 Abreu, Teixeira de 291
 Acciaiuoli, Margarida.15, 34, 39, 106, 157, 158,
 169, 182, 250, 282, 356, 436, 440, 444, 445,
 448, 449, 454, 456, 459, 461, 466, 467, 509
 Acúrcio, Óscar264, 287, 313, 322
 ADA 88
 Ades, Dawn 49
 Afonso, Fernanda 279
 Afonso, Jorge 263
 Afonso, Sarah 75, 76
 Aguiar, Alda de 225
 Aguiar, Armando d' 60, 62
 Aguiar, Namorado de 276
 Aguiar, Roque 276
 Aimar 24
 Alarcón, Francisco 313
 Albuquerque, Ernesto de 191
 Albuquerque, Fausto de 265
 Albuquerque, Henrique de 266, 343
 Albuquerque, Mário Correia 422
 Albuquerque, Rudolfo de 24
 Alcaide, Tomás de 303
 Alcoforado, Maia 24
 Alegnim 280
 Alegnim, Silvestre92, 93, 218, 219, 221, 279
 Alexandrov, Grigori 183
 Almada, Joaquim 93, 246
 Almada, Júlio 197, 394
 Almeida, António de 219
 Almeida, Ápio de 426
 Almeida, Avelino de181, 192, 193, 209, 227,
 237, 238, 342, 354, 355, 356
 Almeida, E. Ferreira 330
 Almeida, João de 356
 Almeida, Leopoldo de76, 86, 464, 465, 467,
 468, 469, 471, 472, 473
 Almeida, M. 290
 Almeida, Margarida Lopes de 360
 Almeida, Noé de 279
 Almeida, Pedro Vieira de467, 468, 469, 473,
 474
 Almeida, Saul de 74
 Almeida, Simões de468, 470
 Alonso, Julia 314
 Altshuler, Bruce 37, 442
 Alvão, Domingos 42, 44, 68, 161, 292, 445
 Alvares, Patrício219, 221
 Alves Costa499
 Alves, Abílio349
 Alves, Alberto25, 287
 Alves, Carlos303
 Alves, Joaquim Ferreira 397
 Alves, Luís Menezes422
 Alves, Mariana218, 219, 221
 Alves, Rafael207
 Alves, Raul Mário 392, 402, 403
 Alves, Rodrigues291
 Alves, Vasco Mendonça350
 Amado, Jorge332
 Amado, Luís Dias313
 Amaral, Almeida362
 Amaral, Keil do86, 445
 Amarante, Estevão 18, 94, 95, 198, 266, 271,
 303, 393
 Amarelhe82
 Amaro, João323
 Amaro, José266, 323
 Ameal, João24, 61
 Amílcar, José426
 23
 Amores, Alexandre218
 Amorim, António74, 75
 Amorim, Guedes de 63, 64, 96, 292
 Amorim, Jorge Gomes de452
 Ana Maria64
 Ana Virginia64
 Anahory, Alberto322, 323
 Anahory, Carlos332
 Anahory, Eduardo82
 Anderson, Benedict9
 Andrade, Álvaro de88, 356
 Andrade, Carlos Rebello de392
 Andrade, Ferreira de422
 Andrade, J.458
 Andrade, Joselina323
 Andrade, Rebello de (irmãos) 85, 115, 161, 399,
 468, 469, 474
 Ângelo, José56, 59
 Anjos, Fortunato426
 Anjos, Vasco Guimarães14
 Antello142

António Ferro 499
 António Lopes Ribeiro 499
 António, Lino 72, 76, 80, 161, 392, 400
 Antunes, Lima 64
 Anunciação, Tomás da 250
 Aquele que Viu 24
 Aranha, Aurora Jardim 62, 64
 Aranha, Paulo Brito 227, 240, 255, 264, 302, 358
 Arantes, Tito Castelo Branco 237
 Araújo, Juvenal de 246
 Araújo, Norberto de 24, 56, 60, 61, 64, 156, 162, 304, 309, 356, 371, 384, 392, 399, 402, 416, 417, 422
 Armando Ferreira 499
 Arriaga, Lopes 272, 274, 275, 509
 Arrigotti, Arrigo 443
 Artur Portela 499
 Asquith, Anthony 196
 Assailly, Gisele d' 464
 Aswin, Ruths 394
 Augusto, Mário 21
 Avelino de Almeida 499
 Avilez, Eugénio de 56
 Avintes, Conde de 92, 93
 Ayala, Pedro Lopes de 312
 Ayres, Frederico 74, 344
 Azevedo, Alexandre 351
 Azevedo, Alexandre de 224
 Azevedo, Alves de 64
 Azevedo, António 83
 Azevedo, Baltazar de 219, 246, 279, 303
 Azevedo, Manuel de 336

B

Balmaceda, Ernesto de 24, 189, 190
 Baltazar Fernandes 499
 Baptista 21, 66, 108, 109, 110, 117, 121, 124, 499
 Baptista, Hermano 53, 426
 Baptista, Luiz Ferreira 17
 Baptista, Paulo 26, 42, 43
 Baptista, Tiago 191, 312
 Barata, Jaime Martins 14, 16, 17, 21, 27, 31, 39, 40, 53, 64, 65, 68, 74, 80, 92, 146, 184, 249, 250, 265, 291, 321, 347, 350, 378, 384, 392, 396, 397, 399, 405, 408, 458, 468, 475, 476, 477, 478, 482, 483, 487
 Barata, José Pedro Martins 53
 Barber, John 99
 Barbosa Junior 66
 Barbosa, Alberto 264, 265, 271
 Barbosa, Gomes 17

Barbosa, Manuel Luís 264
 Barboza, Carvalho 21
 Barradas, Jorge 21, 75, 76, 79, 80, 92, 104, 115, 355, 360, 392, 402, 468
 Barreiros, Maria Helena 450, 515
 Barreto, Álvaro 426, 427, 428, 432
 Barreto, Salvação 418, 422, 424, 429, 433
 Barrocas, António José de Brito 42
 Barros, Carlos 303, 356
 Barros, Cunha 78, 104, 392, 400
 Barros, Estácio de 287
 Barros, Fernando 244
 Barros, João 323
 Barros, João de 8, 63, 64, 426
 Barros, Leitão de 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 31, 37, 39, 44, 45, 47, 51, 53, 55, 58, 60, 64, 66, 72, 74, 80, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 105, 109, 112, 114, 115, 120, 125, 130, 133, 135, 142, 143, 148, 149, 155, 156, 157, 158, 159, 167, 168, 173, 174, 175, 176, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 198, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 257, 259, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 270, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 325, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 349, 350, 351, 352, 354, 355, 357, 359, 360, 361, 362, 363, 365, 366, 367, 368, 369, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 381, 383, 384, 385, 386, 390, 392, 393, 394, 395, 397, 398, 399, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 411, 414, 415, 416, 423, 425, 426, 427, 428, 433, 436, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 458, 460, 465, 466, 468, 470, 475, 476, 477, 478, 487
 Barros, Mário 64
 Barros, Teresa Leitão de 14, 17, 21, 22, 24, 56, 59, 362
 Barth, Joseph 302
 Barthes, Roland 36, 43, 45, 176
 Basto, Lindorfe 24
 Bastos, Amélia Sousa 350
 Bastos, Celita 303, 311, 331
 Bastos, Holbeche 303

Bastos, João.....	56, 217, 278
Bastos, Palmira.....	343, 350, 362, 372, 393
Bastos, Silva.....	64
Bastos, Victor.....	325
Bedoain, José.....	367
Beirão, Caetano de Abreu.....	58
Beirão, Sara.....	64
Bela-Flor, Elsa.....	287
Belmar, Beatriz.....	266
Belo, Leopoldina.....	380
Benamor, Álvaro.....	393, 395
Benamor, Irene.....	356
Benoliel, Joshua.....	44, 97
Benoliel, Judah.....	46, 68, 292
Beorlegui, Gregorio.....	314
Bernardina.....	207
Bettencourt, Gastão de.....	62, 64
Bettencourt, Rebello de.....	64, 136
Bilac, Olavo.....	304
Bívar, A.....	68
Bivar, Berta.....	198
Blanchard, Paul.....	442
Blasco, Mercedes.....	24
Blaufuks, Daniel.....	464, 509
Boaventura, A.....	62, 68
Bobone, Augusto.....	44
Bobone, Octávio.....	68, 279, 287, 298, 302
Bocage, Manuel Maria Barbosa du.....	303
Boden, Pamela.....	463
Boetsch, Gilles.....	442
Bohet, René.....	196, 197, 207, 223, 287, 394
Bon, Gustave Le.....	388, 413
Bonvalot, Carlos.....	72, 74
Botelho, Carlos.....	64, 65, 75, 76, 82, 115, 392, 400, 454
Botelho, E. Raposo.....	420
Botto, António.....	27, 65, 66, 78, 110
Bourdiel, Consuelo.....	17
Braga, Armando.....	333
Braga, Erico.....	138, 182, 198, 223, 241, 314, 352, 362
Braga, Mário.....	99
Braga, Teófilo.....	5, 9, 304
Braga, Victoriano.....	78, 355, 362
Bragança, Carlos.....	426
Bragança, José de.....	291
Bramão, Alberto.....	399
Branco, Camilo Castelo.....	224
Branco, Cassiano.....	468, 470, 474
Branco, Castelo.....	367
Branco, Gabriela Castelo.....	63
Branco, Jorge de Freitas.....	256, 515
Branco, Luís de Freitas.....	332
Brandão, Anselmo.....	426
Brandão, Maria.....	323, 393
Brandão, Raul.....	291
Brandão, Silva.....	326
Bretherton, Howard.....	197
Breyner, Tomás de Melo.....	364, 366
Brik, Osip.....	48
Brito, Frederico de.....	384
Brito, Nogueira de.....	56, 59, 64, 86, 108, 109, 118, 121, 122, 128, 148, 153, 174, 341, 342, 348, 349, 355, 358
Brochado, Ofélia.....	343, 347
Brun, André.....	17, 18, 20, 24, 64, 224, 343
Brunius, Jacques Bernard.....	203, 218, 220, 222
Buchloh Benjamim H. D.....	52
Buckley, Henry.....	464
Buñuel, Luís.....	313
C	
Cabeçadas, Mendes.....	30
Cabral, Álvaro da Rocha.....	392, 402
Cabral, Fernando.....	197
Cabral, José.....	276
Cabral, Teixeira.....	74, 82, 83
Caeiro, Bento.....	399
Caeiro, Igrejas.....	323
Caetano, Marcello.....	272, 274, 275
Caldeira, Raul.....	364
Calderón, Carlos.....	302
Caldevilla.....	82
Calle, José M ^a Folgar de la.....	313, 314, 315
Callixto, Vasco.....	222, 264
Câmara, José Paulo da.....	343
Camarão, João.....	95
Camargo, Joracy.....	332
Campos, Agostinho de.....	64, 402
Campos, Álvaro de.....	65, 66
Campos, Ana.....	344
Campos, José.....	73
Campos, Raul.....	332
Canhão, Júlio.....	223
Canto, Jorge Brum do.....	94, 201, 246, 264, 321
Capra, Frank.....	281
Cardoso, Alves.....	21, 74
Cardoso, António.....	362
Cardoso, Brotas.....	68, 138
Cardoso, Gualter.....	426
Cardoso, José.....	393
Cardoso, Nunes.....	17
Carlos Ramos.....	515
Carmo, José Pedro do.....	17, 24, 56, 60, 63, 64
Carmo, Maria do.....	218

Carmona 118, 163, 166, 170, 262, 275, 393, 456
 Carneiro de Mesquita, Alberto 422
 Carneiro, António 58, 66, 73, 74, 251
 Carneiro, António das Neves 55
 Carneiro, Aureliano 68
 Carneiro, Carlos 73, 73, 74, 78
 Carrasco, Joaquim 313
 Carré, Lili 95
 Carrero, Alfredo 313
 Carrobio, Conde di 272
 Carvalhais, Stuart 24, 75, 78, 82, 87, 92, 106,
 115, 219, 356, 392, 402
 Carvalho, Abraão de 426, 479
 Carvalho, Alfredo de 288, 289
 Carvalho, António da Costa 238
 Carvalho, António Morais de 422
 Carvalho, Ayres de 24
 Carvalho, Fernando de 264
 Carvalho, Helena Matos de 351
 Carvalho, João Botto de 235, 236
 Carvalho, João Pinto de 156
 Carvalho, Joaquim 127
 Carvalho, Manuel Santos 333, 368
 Carvalho, Maria de 63, 394
 Carvalho, Mendonça de 349, 351
 Carvalho, Pereira de 356
 Carvalho, Raul de 223, 303, 310, 314, 343, 362,
 393, 395, 397
 Carvalho, Silva 397
 Carvalho, Torres de 62, 87
 Casas, António 314
 Casimiro, Manuel 266
 Casimiro, Mirita 266, 267
 Castelar, Maria 246, 303, 310
 Castello-Lopes, José 235
 Castelo, Julieta 323
 Castelo-Branco, Salwa El-Shawan 256, 282, 515
 Castro, A. P. 332
 Castro, Augusto de 436, 439, 447, 449, 452, 459,
 460, 461, 466, 474, 475, 476, 477, 478, 479,
 485, 486, 487
 Castro, Eugénio de 66, 408
 Castro, Fernanda de 80, 225, 255, 267, 355, 358,
 360, 362
 Castro, Fernanda de 509
 Castro, Ferreira de 23, 24, 56, 64, 131, 241, 253,
 359
 Castro, João de 354, 355
 Castro, Sanches de 60, 158
 Castro, Silveira e 162, 163, 438
 Cavalcanti, Alberto 223
 Cavalheiro, Rodrigues 392, 402, 423
 Celimene 25

Cerejeira, Manuel Gonçalves 162
 Cértima, António de 290

Ch

Chagas, Pinheiro 362
 Chagas, Trindade 74
 Chantal, Suzanne 267, 435, 486
 Chateaubriand, Assis 331
 Chaves, Júlio 146
 Chaves, Luís 283
 Christo, Carolina de Homem 55
 Christo, Francisco Homem (filho) 163
 Christo, Francisco Homem (pai) 163

C

Cidade, Hernâni 393, 400
 Clair, René 183, 194, 218, 219, 220, 221
 Claussen 272
 Clementina, Maria 393, 395, 397
 Climaco, José 332
 Clowers, Laird 477
 Cocteau, Jean 355
 Coelho, Adolfo 5, 56, 62, 64, 147, 251, 299
 Coelho, Baltazar 291
 Coelho, Eduardo 424
 Coelho, Eduardo Teixeira 426
 Coelho, José Maria 405
 Coelho, José Maria Pereira .. 156, 279, 303, 384,
 402
 Coelho, Luís Pinto 272
 Coelho, Olga 279
 Coelho, Ruy 287, 295, 311, 322
 Coimbra, Manuel de 24
 Colaço, Amélia Rey 343, 347, 362, 392, 393
 Colaço, Jorge 21, 74
 Colaço, Tomás Ribeiro 17, 20, 24, 175, 437
 Colvin, Michael 224

Conceição, Vasco 426
 Contreras, Aníbal 218, 235, 236
 Cornejo, Humberto 313
 Correia, Armando Pinto 64
 Correia, Félix 24
 Correia, Francisco 53
 Correia, José 207, 218
 Correia, Manuel 362
 Correia, Pinheiro 402
 Cortez, Alfredo 282, 283, 284, 285, 286, 288,
 294, 355
 Cortez-Pinto, Afonso 270
 Cortez-Pinto, Francisco 422
 Cosme, José de Oliveira 221
 Cosme, José Oliveira 24

Costa, A. Fivelim.....	24
Costa, Adriano.....	73
Costa, Afonso.....	166
Costa, Álvaro.....	322, 379, 396, 405
Costa, Alves.....	224, 230, 242
Costa, Alves da.....	266
Costa, António da.....	74, 75, 76, 83, 454, 456
Costa, Artur (Filho).....	333
Costa, Augusto.....	64, 198, 246
Costa, Beatriz.....	94, 198, 224, 267
Costa, Buttuller da.....	220
Costa, Celestino da.....	422, 469
Costa, Francisco.....	78
Costa, Gomes da.....	29, 162, 175
Costa, Hamilcar da.....	205, 220, 331, 336
Costa, Henrique.....	94
Costa, Horta e.....	207, 223, 238
Costa, João Bénard da ..	183, 184, 188, 203, 217, 227, 231, 263, 265, 282, 310, 312, 320, 322, 325, 330, 331, 336
Costa, Joaquim.....	362
Costa, José Maria Pinto da.....	392
Costa, Luís.....	368
Costa, Mário.....	332, 384
Costa, Marques da.....	424, 426
Costa, Mota da.....	88, 95
Costa, Sousa.....	64, 291, 349
Costinha.....	95, 219, 279, 280, 323
Coutinho, Gago.....	321, 467
Coutinho, Luiz.....	291
Couto, Rui.....	322
Covões, Ricardo.....	365
Cravina, Santos.....	276, 419
Crisóstomo, José.....	61
Cristina, Maria.....	266
<i>Crochet</i>	21, 22
Cruz, Maria Adelaide Lima.....	21, 75, 360, 392, 400
Cuenca, Carlos Fernando.....	222
Cukor, George.....	330
Cunha, Alves da.....	91, 92, 198, 207
Cunha, Augusto.....	17, 21, 23, 56, 62, 64, 221
Cunha, Ferreira da.....	25, 66, 81, 83, 91, 92, 93, 95, 97, 103, 105, 108, 110, 111, 117, 118, 119, 122, 123, 128, 138, 144, 148, 153, 160, 164, 171, 207, 218, 291, 373
Cunha, Paulo.....	191, 232, 296
Cunha, Ribeiro da.....	25
Cunha, Evaristo.....	68
Curto, Ramada.....	127
Czinner, Paul.....	304

D

D. Carlos.....	226, 251
Dacosta, António.....	463
Dantas, Júlio.....	24, 64, 92, 93, 162, 217, 218, 219, 222, 223, 224, 225, 228, 241, 321, 323, 373, 424, 437 , 440, 477
Del Negro, Daniel.....	185
<i>Detective 523</i>	24
Di Cavalcanti.....	99
Dias, Carlos Malheiro.....	19, 27, 44, 162, 163, 440, 477
Dias, Jaime Lopes.....	422
Dinis, Américo.....	74
Dinis, Fernando.....	219
Dinis, Júlio.....	3, 4, 244, 246, 247, 248, 252, 254
Diniz, Albano da Mata.....	338
Diniz, Salazar.....	25, 67, 77, 91, 98, 106, 114, 135, 161, 166, 195, 218, 220, 246, 279, 287, 302, 427
Diniz, Samwell.....	352
Dolores, Carmen.....	323
Domingas, Maria.....	266
Domingos Maurício.....	499
Domingos, Mário.....	24, 63, 123
Domingues, Mário.....	64
Dores, Eduardo.....	92, 93, 219, 221
<i>Dr. Fantasma</i>	24
<i>Dr. Movex</i>	88
Dréville, Alexandre.....	205
Duarte, António.....	76, 207
Duarte, Arthur.....	95, 223, 279, 287, 298, 302
Duarte, Mário.....	60, 64, 207, 344, 346
Durão, Américo.....	63, 64
Durão, Luísa.....	219, 221
Duvivier, Julien.....	272

E

Eça, Leonor d'.....	246
<i>Ecran</i>	22, 23
Effront, Nadine.....	99
Eisenstein, Serguei.....	183
El Lissitzky.....	37, 442, 445
Eloy, Mário.....	75, 76, 347, 359
Emo, E. W.....	94, 224
Encarnação, R.....	21, 22
Epstein, Jean.....	183, 218, 302
Escriña, Francisco.....	313
Espinho, José.....	424
Estevão Amarante.....	507
Esteves, João Luís.....	426
Esteves, Joaquim.....	323
Eunice Muñoz.....	323

F

- Faber, Juan 197
- Fagim, António.....218, 219, 221, 303
- Falcão, Victor 64
- Faleiro, João 24
- Fanto, George 332
- Faria, Guilherme..... 66
- Faria, João Reynaldo 331
- Faria, Jorge 356
- Feio, António..... 280
- Felcar* 190, 499
- Feliciano Santos 499
- Félix, Pedro256, 282, 515
- 8
- Fernanda 42, 88, 241
- Fernandes, Adelina 92, 198
- Fernandes, Aníbal..... 464
- Fernandes, Baltazar .87, 263, 286, 288, 294, 295
- Fernandes, Eduardo 266
- Fernandes, Ilda 371
- Fernandes, Laura 362
- Fernandes, Nascimento..... 198, 355
- Fernandes, Olga 323
- Fernandes, Rafael 426
- Fernandez, Horácio 37, 45
- Fernandez, Oscar Lorenzo 332
- Fernando Fragoso 499
- Fernando Junior, Eduardo 64
- Fernando Rosas 515
- Ferrão, Dias 418
- Ferrão, Julieta 423
- Ferrão, Raul264, 279, 332, 384, 399
- Ferraz, Ivens 162
- Ferreira da Cunha 499, 500
- Ferreira de Castro 500
- Ferreira Lima 402
- Ferreira, A. M. Gomes..... 338
- Ferreira, Alexandre..... 364
- Ferreira, Armando ..22, 25, 56, 64, 88, 115, 394, 462
- Ferreira, Gil343, 356, 359, 360
- Ferreira, Jaime 67, 128, 313
- Ferreira, José Gomes 59, 222, 229
- Ferreira, Lino.....22, 24, 56, 246, 266, 303, 354, 360
- Ferreira, Manuel Cintra 185, 196
- Ferreira, Menezes 78, 104
- Ferreira, Paulo 75, 283, 454
- Ferreira, Reinaldo 24, 192, 355
- Ferro, António 14, 34, 44, 52, 56, 57, 61, 78, 79, 80, 88, 100, 101, 114, 131, 143, 155, 157, 158, 162, 163, 165, 167, 168, 208, 216, 225, 234, 235,237, 242, 243, 252, 255, 258, 260, 261, 263, 267, 268, 282, 283, 284, 286, 288, 299, 313, 321, 322, 330, 337, 341, 342, 353, 354, 355, 356, 358, 360, 361, 363, 373, 385, 390, 412, 422, 427, 436, 438, 439, 440, 444, 445, 447, 448, 449, 452, 453, 454, 459, 460, 461, 464
- Ferro, Marc 305, 307, 318, 328, 329
- Feyder, Jacques 313
- Feyo, Barata 76, 83, 454, 474
- Figueira, Artur Campos 237, 242, 243, 265
- Figueira, Luís 64, 272
- Figueiras, Telmo 303, 311
- Figueiredo, Antero de 162, 163, 312
- Figueiredo, Constantino de 64
- Figueiredo, Fausto de 237
- Figueiredo, Fidelino 64
- Figueiredo, Filipe 474
- Figueiredo, Filipe André Cordeiro de 42
- Figueiredo, José de..... 241, 392, 395, 398, 402
- Figueiredo, Mário de..... 127
- Filgueiras, João 426
- Filgueiras, Octávio Lixa..... 467, 468, 469, 473, 474, 513, 515
- Filipe, Guilherme 75
- Flaherty, Robert 196
- Fleming, Victor 290
- Folha, Ruy..... 64
- Fonseca, António 237, 238
- Fonseca, João 62
- Fonseca, João de Sousa 24, 124
- Fonseca, Quirino da 302, 321, 475, 477, 478
- Fonseca, Raul Faria da 287, 328
- Fonseca, Roque da 237, 392, 399, 402
- Fonseca, Tavares da 287
- Fore, Devin 457
- Forestier, J. C. 118
- Fortunato Anjos 426
- Fraga, Augusto..... 88, 246, 278, 326, 327
- Fragoso, Fernando 182, 190, 192, 213, 244, 246, 247, 255, 287, 295, 296, 302
- França, José-Augusto 3, 15, 34, 39, 175, 176, 177, 182, 208, 249, 250, 251, 252, 289, 300, 325, 348, 436, 448, 452, 467, 473, 510
- Francis* 221, 311, 312, 358
- Franco, Armindo 62
- Franco, Chagas..... 252
- Franco, Francisco 75, 76, 83, 313, 454, 456, 471
- Franco, Franciso (General) 381
- Franco, Sizenando Chadas 300
- Frantz 21, 22
- Freesbee, A. 331
- Frei Gil d'Alcobaça..... 60, 119

Freire, Corina.....	223
Freire, João Paulo.....	60, 64
Freire, Joaquim.....	331
Freire, Luciano.....	71, 251
Freire, Raul Santos.....	311
Freitas, Frederico de.....	93, 197, 218, 220, 222, 255, 264, 279, 378, 384, 408, 427
Freitas, Gustavo de.....	64
Freitas, Helena de.....	15, 34, 39
Freitas, João Rodrigues de.....	202
Freitas, Jorge de Sousa.....	74
Freitas, Maria Helena.....	34
Freitas, Óscar de.....	219, 235, 258, 384
Freitas, Rodrigues de.....	202
Freitas, Vicente de.....	162, 382
Freund, Gisèle.....	445
Frias, Eduardo.....	56, 64
Fritz Lang.....	507
Frizot, Michel.....	49
Frois, Regina.....	264

G

Gabinete, José.....	356
Galhardo, José.....	264, 265, 271
Galhardo, Luís.....	365
Galvão, Henrique.....	62, 160, 162, 163, 438, 462
Gameiro, Alfredo Roque.....	3, 4, 27, 71, 72, 74, 82, 162, 163, 219, 247, 251, 252, 300, 378
Gameiro, Helena Roque.....	21, 74, 255, 302, 392, 397
Gameiro, Mamia Roque.....	64, 82, 384
Gameiro, Margarida Roque.....	482
Gameiro, Raquel Roque.....	27, 74, 291
Gameiro, Ruy Roque.....	76, 83, 160, 161, 468, 470
Gance, Abel.....	183, 287, 313, 329
Garbo, Greta.....	96
Garcia, António Leite.....	331
Garcia, Arnaldo Ressano.....	82, 448, 469
Garcia, Chianca de.....	23, 56, 89, 94, 122, 182, 203, 223, 235, 236, 237, 241, 246, 264, 321
Garcia, Fernando.....	313
Garcia, Mercedes.....	314
Garrett, Almeida.....	6, 250, 323, 348
Garrido, Álvaro.....	150, 233, 296
Garrido, Álvaro.....	515
Garrido, Manuel.....	426
Gartner, Heinrich.....	246, 313
Gaspar, José Natividade.....	197, 223, 309, 311
Gato, Alves.....	68
Gaudêncio, Amadeu.....	397
Gaula, Mário de.....	24
Gayo, Afonso.....	24
Genina, Augusto.....	208

George, Frederico.....	74
Geraldes, Geraldo.....	63
Gil Vicente.....	355
Godim, André.....	19, 21, 22, 24
Goldberg, Isy.....	264
Gomes, António.....	349
Gomes, Augusto Ferreira.....	62, 64, 65, 66, 78, 110
Gomes, Dórdio.....	76
Gomes, Eduardo.....	16
Gomes, Guilherme.....	219, 479
Gomes, Oliveira.....	343
Gomes, Tânia Vanessa Araújo.....	55
Gomes, Teixeira.....	162
Gomes, Teresa.....	198
Gonçalves, Rui Mário.....	467, 468, 469, 473, 474, 513, 515
Gonzalez, Ernesto.....	301
Gotuzzo, Leopoldo.....	99
Gouveia, S.....	240
Graça, Almeida.....	291
Graça, António Santos.....	286
Graça, Francisco.....	218
Graeser.....	272
Gralla, Dina.....	95
Greber, Jacques.....	438
Guedes, F.....	21, 22
Guedes, Nobre.....	272
Guerra, Alves.....	64
Guerra, Bastos.....	64, 88
Guerra, Olga Alves.....	64
Guichard, Paul.....	218
Guimarães, Idalina.....	323
Guimarães, Maria da Soledade Correa de Oliveira.....	83
Guisado, Alfredo.....	78, 79, 364, 366
Gusmão, Adriano de.....	438, 461, 462, 463, 474

H

Hafid, Saur Bem.....	95
Hamilton, Betty.....	174
Harris, Henry.....	332
Hassin.....	239
Henrique Roldão.....	507
Henriques, Alfredo.....	323
Henriques, Carvalho.....	98, 99
Henriques, Cesária.....	366, 367
Henriques, Gonçalo.....	64
Herbier, Marcel L'.....	183, 287, 313
Herculano, Alexandre.....	213, 300, 311
Heredia, José Luís.....	313
Hirsch, Laura.....	346
Hobsbawm, Eric.....	9, 215, 231, 300
<i>Homem que Puxa o Pano</i>	64

<i>Homem sem importância</i>	24
Horta, António	91, 223, 238
Hotel Modelo	157, 158, 189

I

Iglésias, João	426
Inês, Artur	64
Infante, Jorge	223
Isabel II, Rainha D.	381
Isidro, Irene	198
Izzarelli, Francesco	322, 332

J

J. da Costa Lima	500
J. Rodrigues	501
João Mendes	500
João Ninguém	267
Jorge, António	127
Jorge, Manuel	426
Júlia	24
Jumele, Lilly	218
Junqueira, Beires	402

K

Kistemaekers, Henry	343
Kjolner, Guilherme	312
Klutsis, Gustav	37
Kolb, M.J.	218
Korda, Alexander	304
Korff, Kurt	35, 35
Kracauer, Siegfried	305, 307, 316
Kradolfer, Fred	76, 82, 403, 454
Krull, Germaine	205
Kurt Korff	500

L

Labarta, E.	458
Lacerda, Augusto de	191, 346
Lacerda, J. Barbosa de	378
Lage, Francisco	283, 347, 348
Lalande, Maria	198, 393
Lamas, Maria	64
Lang, Fritz	183, 194, 195
Lapa, Manuel	74, 424, 441
Latino, Manoel	402
Laughton, Carl	477
Laumann, Maurice	218
Lavin, Maud	47, 50
Lázaro, Bonifácio	74
Leal, A. Correa	21
Leal, António	312
Leal, Gustavo d'Eça	64
Leal, Olavo d'Eça	82, 182, 218, 219

Leal, Raul	78, 79, 110
Leão, Ester	198, 223
Leça, Armando	255
Leitão, A.	148
Leitão, Álvaro	196
Leitão, António	94, 218, 221
Leitão, António Fernandes	422
Leitão, Joaquim	392, 400, 402
Leitão, Santos	21
Leite, Afonso Correia	255, 302
Leite, Costa	276
Leite, Eduardo	312
Leite, José	74
Lemos, Pedro	362
Leo, Maria	207
Leonard, Jacques Saint	287
Leopoldo de Almeida	513
LePierre, Charles	291
Lesser, M. E.	86
Levy	196, 302, 487
Levy Marques da Costa	156
Levy, Elsa Penchi	312
Leyden, Karyn	99
Lima, Álvaro de Sousa	301
Lima, Ângelo de	65, 66
Lima, Campos	127
Lima, Cristiano	64
Lima, Henrique Ferreira	392
Lima, Henrique Linhares de	392, 418, 422
Lima, J. da Costa .. 403, 407, 408, 409, 411, 412, 413, 416, 456, 458, 462, 471, 474, 483, 486	
Lima, Manuel	74, 323
Lima, Pedro	330
Lima, Rodrigues	458
Lino, Acácio	21
Lino, Raul 7, 64, 78, 80, 161, 235, 241, 321, 355, 356, 469	
Lion, Roger	191, 211, 312
Lisboa, Vicente	24
Lobato, Gervásio	64
Lobato, Isa	333
Lobo da Serra	24
Lobo, J. H.	461
Lopes, António Luís	92, 93, 219, 220, 222
Lopes, Barroso	266, 333, 356
Lopes, Edmundo	333
Lopes, Fernão	312
Lopes, José Gomes	331
Lopes, Norberto ... 20, 21, 23, 24, 56, 60, 63, 64, 96, 207, 309, 329, 378	
Lopes, Paula	322, 332, 405, 426
Lopes, Ribeiro	92, 93, 95, 219, 221
Lopes, Sousa	73, 241, 291

Lopes, Teresa Rita	164
Lopes, Victor	66
Lorente, Fuensanta	311
Lotar, Eli.....	218
Loureiro, Artur	71, 72
Loureiro, Raul	405
Lourenço, António. 192, 207, 214, 216, 223, 298	
<i>Lúcifer XXI</i>	22
Lucio, Carmen	310
Lupi, Miguel Ângelo	250
Lupo, Rino.....	94, 95, 191, 192, 196, 224
Luz, Hortense	362
<i>Luzia</i>	64, 136

M

<i>M.K.</i>	24
<i>M.S</i>	24
Mac-Bride, Alberto	156
Mac-Bride, Eugénio	156
Macedo, António de	62
Macedo, Arthur Bourdain de	287
Macedo, Artur Costa de 182, 185, 187, 194, 195, 204, 225, 410	
Macedo, Diogo de	75, 76, 422
Macedo, Fernando	322
Macedo, Jorge de.....	441, 447, 458, 461
Macedo, Luís Pastor de 156, 162, 387, 390, 391, 400, 402, 418, 422, 425, 427	
Machado, António Pinto.....	452
Machado, Francisco de Melo	422
Machado, Francisco Vieira.....	14, 457
Machado, Manuel.....	312
Machado, Pereira.....	17
Macieira, Virgílio	323
Madalena Sotto.....	279
Madalena Vilaça.....	287
Magalhães, Luiz	24
Magalhães, Pavia de 60, 347, 404, 407, 408, 411	
Magalhães, Pavia de	501
Magalhães, S.Moniz de	227
Magno, António Gaspar	397
Magno, Ernesto	367
Maia, Álvaro.....	156
Maia, Ernesto Canto da	79, 83, 469
Maia, Leonor	323
Maia, Ricardina	366, 367
Makovsky, Elisabeth	99
Malhoa, José.....	6, 71, 133, 224, 251
Malta, Eduardo	75, 166, 291
Malveira, Armando	287
Malveira, Mário	287
Man Ray	98, 205
Mann, Erika	464

Manso, Joaquim	356, 371
Manso, Juanita	314
Manta, Abel	72, 76, 80, 161
Manuela O. Synek.....	515
Maria Isabel	219, 221
María Julieta	323
Maria, António Alves.....	66
Mariaud, Maurice.....	94, 224, 246
Marques, Adolfo	74
Marques, Bernardo.....	76, 79, 82, 218, 356, 392, 400, 403, 454
Marques, Carlos	322
Marques, Gomes	423
Marques, João Francisco.....	286, 297
Marques, José.....	74
Marques, José Mercier	14
Marques, Rafael	362
Marques, Raul	405
Marques, Tertuliano	86, 112, 118
Marques, Vasco	469
Martillière, Paul	190, 196, 204
Martínez, Francisco.....	313
Martinho, Manuel	450, 451, 464
Martins Barata.....	500
Martins, Alves.....	24, 355
Martins, António	364
Martins, Armando	323
Martins, Henrique	366
Martins, João.. 31, 42, 67, 98, 99, 106, 109, 116, 121, 124, 133, 135, 142, 145, 146, 147, 148, 246, 264, 279, 290	
Martins, João Paulo Rosário 182, 240, 452, 467, 468, 469, 471	
Martins, Joaquim Pedro Oliveira	311, 419
Martins, Oliveira 92, 93, 198, 207, 219, 246, 279	
Martins, Oliveira	5
Martins, Raul	397
Martins, Rocha.....	156, 241, 302, 309, 371
Martori, Ramón.....	314
Mata, Francisco.....	330
Mata, Samuel	392
Matarazzo Sobrinho	331
Matos, Clotilde de.....	219
Matos, Gastão de.....	404
Matos, Maria.....	246, 279, 280, 349, 350, 351
Matos, Maria Helena.....	303, 310
Matos-Cruz, José.. 185, 199, 207, 222, 224, 302, 306	
Matos-Cruz, José.....	513
Maurício, Domingos	440, 464
Maurício, Paulo.....	332
Maurício, Virgílio	133, 134
Mayo, Alfredo.....	310

Mazo, Ricardo	312, 314	Morais, José Castelo de..	56, 60, 63, 64, 66, 291, 397
Méca, Alfredo.....	202	Moreira, Alfredo	422
Medina, Henrique	74	Moreira, Henrique.....	83, 161
Meireles, Germano	10	Moreira, João	322
Melande	397, 426, 479	Moreira, Raquel	356
Mello, Sá e.....	422, 436, 452, 465, 474	Most, Waldemar.....	218
Melo, António Luís de.....	197	Moura, João Luiz de	382
Melo, Augusto de	95, 198	Moutinho, Carlos	323
Melo, Lacerda e.....	98, 148	Muller, Adolfo Simões.....	64, 65, 66
Melo, Leonel de.....	68	Munõz, Eunice	328
Mendelson, Jordana.....	45	Muralha, Pedro.....	62
Mendes, Alves	64	Múrias, Manuel	438
Mendes, António	98	Murraças, Galiana	207
Mendes, Aquilino	302, 332, 338	Mussolini	168, 443
Mendes, João	293, 294, 296, 299		
Mendes, Manuel	83	<i>N</i>	
Mendes, Sousa.....	392	Nascimento, António de.....	452
Mendonça, Lopes de.....	477	Natividade, Vieira.....	314
Mendonça, Virgínia Lopes de	64, 215	Navarro, André	422, 426, 427, 428
Meneses, Visconde de	249	Navarro, Carlos	427
Menezes, António de	259	Navarro, Constança.....	343
Menezes, Helena Bourbon e.....	73, 73	Navarro, F.	314
Menezes, Luís da Cunha.....	408	Nazaré, Aníbal	59, 64
Menezes, Pedro	355	Negreiros, Almada.....	24, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 115, 169, 321, 355, 361, 373, 392, 469
Mesquita, José	66, 126, 131, 138, 140, 142, 143, 147, 148, 160, 161, 164, 166	Negreiros, Almada (tenente)	395, 408
Mesquita, Marcelino.....	210	Nelissen.....	246
Mettrass, Francisco.....	249	Nemésio, Vitorino.....	64
Meyrowitz, Peter	264, 302	Nery, Henrique.....	366
Michaélis, Carolina	323	Neto, David.....	164
Milhomens, Joaquim	392	Neves, Carlos	264
Miranda, Afonso.....	332	Neves, Eduardo	156
Miranda, Armando de.....	225, 289	Neves, José Nunes das	218
Miranda, Joaquim.....	356, 360	Niccodemi, Dario	362
Moço, João	287, 288	Nobre, António	101, 181, 251
Moholy–Nagy, Lazlo.....	98	Nobre, João	332
Mollada, José Muñoz	313	Nobre, Roberto.....	182, 183, 186, 188, 196, 207, 300, 306, 309, 314, 317, 319, 324, 328, 329, 334, 335, 336
Monforte, Ivo	24	Nogueira de Brito.....	500
Mónica, Manuel Maria Bolais	475, 478	Nogueira,.....	402
Montalvor, Luiz.....	65, 66, 392	Nogueira, Carlos	24
Monteiro, Adolfo Casais	176, 202	Nogueira, Joaquim Silva ..	25, 69, 91, 93, 95, 97, 98, 99, 148, 163, 166, 167
Monteiro, Alberto Serrão.....	64	Nogueira, Laura de Almeida	14
Monteiro, Mário Miranda.....	237	Nogueira, Luís d’Almeida.....	14
Monteiro, Parda.....	85, 118, 119, 163, 438, 469, 470	Nogueira, Sá.....	480, 481
Monteiro, Pires	426	Nova, José Júlio Villa	64
Monteiro, Robles	225, 343, 347, 393	Novaes, Eduardo.....	44
Montenegro, Regina	219, 221, 246, 266, 279, 356	Novais, Horácio	66, 97, 115, 135, 136, 138, 139, 424
Montez, Paulino.....	21, 107, 118, 134, 375, 388, 390		
Montez, Paulino.....	501		
Moraes, Fernão de	486		

Novais, Mário .25, 27, 50, 51, 52, 67, 78, 91, 97,
291, 445, 466
Nunes, Emmérico75, 78, 82, 104, 454

O

O Homem Que Passa 17, 17, 18, 23, 64, 64, 195,
342, 344, 345, 506
O'Denell, Leopoldo 365
Ochôa, Armando 30
Ogando, Alice..... 24, 64, 90
Olavo218, 221, 222
Olguim, Maria 287, 333
Oliveira, Aguedo de 276
Oliveira, Alberto de7, 437, 438, 439
Oliveira, Ana de 346
Oliveira, António Correa d' 162, 163
Oliveira, Carlos de 93, 246, 360
Oliveira, Ema de 198, 356
Oliveira, Emília de198, 246, 338
Oliveira, Francisco 98, 99
Oliveira, João Correa de53, 80, 347, 487
Oliveira, Joaquim de.....266, 355, 356, 357, 358,
359, 360
Oliveira, Joaquim de..... 511
Oliveira, José Osório de331, 332, 355
Oliveira, Manoel de 94, 202
Oliveira, Marques 288, 289
Oliveira, Maurício de 63, 67
Oliveira, Paradela d' 218, 219
Oliveira, Raul 60, 238
Oliveira, Soares de 402
Ondra, Anny 96
Orey, Maria da Paz d' 322
Ornelas, Afonso de392, 394, 402, 404
Ortega, Baltazar 82
Ortigão, Ramalho5, 6, 250, 251
Osório, Ana de Castro 64
Otsep, Fyodor 183
Ottolini, Guida..... 83

P

Pabst, G. W 183, 302
Pacheco, António Carneiro..... 274
Pacheco, Duarte118, 163, 438, 448, 465
Pacheco, José....78, 80, 353, 354, 355, 357, 358,
359, 361
Paiva255, 322, 332
Palacios, Alicia 314
Pallu, George 191
Pamplona, Fernando 467
Parreira, Henrique 291
Pascoaes, Teixeira de 8, 66, 162
Passos, Francisco Silva 63, 64, 66

Paulo, Heloísa 150, 258, 515
Paulo, Rogério362
Pavão..... 82
Pedro Vieira de Almeida515
Pedro, António463
Pedroso, António Santos422
Pedroso, Celestino.....207
Pedroso, Zófimo Consiglieri5
Peixoto, A. Rocha 20
Peixoto, Adriano 167
Peixoto, Rocha5
Pena, José.....53
Penteado, Pedro210, 211
Pepe Luiz 24
Pereira, Acúrcio424
Pereira, Amélia266
Pereira, António53
Pereira, Araújo 303, 354, 360
Pereira, Campos 174
Pereira, Ernesto Albino 24
Pereira, H. 139
Pereira, Herculano..... 61, 64, 136
Pereira, Luís 365
Pereira, Manuel 64, 83
Perez, Rogério..... 24, 63, 64
Peria, Alberto322
Perla, Alejandro313
Pesquera, José Maria.....312, 313
Pessanha, Camilo 65, 66
Pessoa, Fernando.... 65, 66, 78, 79, 87, 110, 164,
176
Peyroteo, Herlander267
Piçarra, Maria do Carmo262
Piloto, José António366
Pimenta, Alfredo..... 309, 310, 321, 471
Pina, Augusto..... 354, 392, 400
Pina, Júlio..... 74
Pina, Luís de 191, 198, 219, 238, 327, 331
Pinheiro, Chaby .. 61, 92, 95, 162, 163, 198, 365
Pinheiro, Columbano Bordalo..... 8, 71, 251, 364
Pinheiro, João Manuel279
Pinheiro, Joaquim266, 279
Pinto, Abranches276
Pinto, Armando Vieira244, 246
Pinto, Augusto136
Pinto, Francisco José.....473
Pinto, Henrique Grangei469
Pinto, José Rui426
Pinto, Luís287, 346, 366
Pinto, Rodrigues.....279, 287
Pinto, Souza71, 72
Pirandello355, 360
Pires, Armando323

Pires, Fernão 364
 Planas, Antónia 314
 Poeira, Barreto 333
 Pomba, M. 313
 Pontes, José 392, 402
 Portela, Artur 22, 24, 59, 64, 122, 123, 174, 264,
 270, 305, 306, 309, 322, 342, 346, 347, 348,
 349, 350, 351, 352, 353, 356, 358, 359, 373,
 374, 401, 402
 Portela, Raul 264, 271, 302
 Portela, Severo 72, 74
 Portinari, Cândido 463
 Potes, Júlio Fernandes 225
 Pozal, Fernando M 24
 Pradera, Maria Dolores 314
 Prata, Joaquim 303
 Pratas, Emídio Ribeiro 191
 Pratas, Joaquim 364
 Pravov, Ivan 183
 Preobrazhenskaya, Olga 183
 Proença, Raul 373
Prof. Haity 24
 Pudovkin, Vsevolod 183

Q

Quaresma 82, 303
 Queiroga, Perdigão 225, 246, 279
 Queirós, Eça de 224
 Queiroz, António Eça de 62
 Queiroz, Carlos 64, 66, 182, 223
 Quim e Manecas 192
 Quintela, Francisco 322
 Quintinha, Julião 358

R

Rabaça, António 426
 Rainho, J. 331
 Rajanto, Valério 64
 Ramalho, A. 72
 Ramalho, Margarida de Magalhães 464, 511
 Ramos, Artur 320
 Ramos, Carlos 14, 78, 85, 86, 118, 161, 163,
 457, 467, 468, 469, 470, 473, 474
 Ramos, Gustavo Cordeiro 422
 Ramos, João Ortigão 182, 235, 237, 239, 241
 Ramos, Jorge Leitão 362
 Ramos, Jorge Leitão de 509
 Ramos, José da Silva 408
 Ramos, Rui 210
 Ramos, Rui 4, 5, 8
 Ramos, Victor 218
 Randall, Howard 332
 Ranger, Terence 215, 300, 510

Raposo, Luís Simões 14
 Raposo, Paiva 246, 323, 328
 Rebello, Luiz Francisco 348
 Rebelo, José Amador 219, 221, 223
 Redol, Alves 64
 Redondo, Belo 24, 64, 166
 Regaleira, Vasco 302, 322
 Régio, José 281
 Rego, Balbino 241
 Rego, Delmiro 343, 393
Rei Fera 17, 24
 Reis, Aurélio da Paz dos 190, 191
 Reis, Bruno 74
 Reis, Carlos 21, 71, 72, 163, 251
 Reis, João 21, 72, 74
 Reis, José Alberto dos 276
 Reis, Pedro Batalha 484
 Reis, Raul 22, 25, 67, 91, 92, 103, 207, 218, 291
 Reis, Ribeiro 61
 Reis, Veloso 85, 86, 452, 468, 470, 474
 Relvas, Carlos 42, 44
 Renau, Josep 45
Repórter Mistério 23, 63
Repórter q.v. 64
Repórter X 21, 24, 64, 66
Repórter XPTO 24
Repórter Zero 63, 153, 154
 Resende, André de 323
 Resende, Garcia de 311, 477
 Resende, Júlio 474
Retardator 198, 205, 206
 Revez, Natasha 167, 171, 438
 Ribalta, Jorge 37, 47, 443
Ribeirinho 426
 Ribeiro, Alberto 225, 426
 Ribeiro, Aleixo 64
 Ribeiro, Alves 427
 Ribeiro, Américo 25
 Ribeiro, António Lopes .. 61, 81, 87, 94, 96, 127,
 143, 182, 183, 184, 185, 192, 194, 195, 198,
 205, 206, 207, 209, 223, 233, 235, 236, 247,
 248, 255, 261, 262, 263, 264, 278, 283, 286,
 288, 294, 295, 299, 313, 321, 426, 451, 453,
 454, 455, 458, 459, 460, 466, 472
 Ribeiro, Aquilino 24, 64, 355
 Ribeiro, Aurélio 279, 356
 Ribeiro, Carlos 322, 426
 Ribeiro, M. Félix .. 182, 185, 188, 191, 194, 196,
 199, 223, 235, 239, 330, 332, 333, 336
 Ribeiro, Mário de Sampaio 156
 Ribeiro, Sales 323, 333
 Ribeiro, Serra 25, 68, 103
 Ribeiro, V 25

Ricardo Jorge. 235, 236, 237, 239, 291, 354, 365
Ricardo, Augusto 64
Ricardo, José 349, 350, 362
Ricaud, Jean 239
Rio, Hermano 95
Roberto Nobre 500
Rocco, Vanessa 443
Roces, Octávio 313
Rocha Júnior 64, 253
Rocha, João 426
Rocha, José 82, 454
Rodrigues, Amália 225, 333, 336
Rodrigues, António 14, 15, 34, 39
Rodrigues, Armando 302, 394
Rodrigues, Daciano 426
Rodrigues, Flaviano 223
Rodrigues, J. 112
Rodrigues, João 25
Rodrigues, José Maria 323, 392
Rodrigues, Maria Amélia de M. 24
Rodrigues, Pascoal 426
Rodrigues, Urbano.. 64, 424, 425, 427, 429, 430, 431, 432
Rodrigues, V.... 53, 58, 66, 81, 98, 105, 108, 146
Rodriguez, A. Pena 262
Roerie, Guilleux La 477
Roh, Franz 49, 50, 52, 98
Roldan, Deborah 49
Roldão, Henrique.. 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 64, 350
Roquete, Chagas 56, 63, 350
Rosa Júnior, José 24
Rosa Maria 91, 92, 93, 198, 207
Rosa, A.Favre da 64
Rosa, Américo Leite 287
Rosa, Carlos Pereira da 424, 434
Rosa, Jacobetty 85
Rosa, João Pereira 176
Rosário, José Augusto do 24
Rosas, Armando 333
Rosas, Fernando 31, 150, 258
Rosemonde, Alice 25
Rousseau 4, 5, 6, 388, 389, 420
Ruas, Alfredo 198, 314
Rubio, Pablo Alvarez 314
Ruttman, Walter 183

S

S., A. de 24
Sá, Alves de 21, 74
Sá, João Almeida e 185
Sá, Sérgio Miguel Lobo. 263, 273, 275, 277, 278
Sabastupal, A. 96

Sabe-Tudo 24
Saboia, Salvador 64
Sá-Carneiro, Mário de 65, 66, 78, 79, 80
Saez, Felipe 313
Salazar.... 99, 118, 121, 128, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 170, 173, 174, 175, 176, 177, 207, 256, 260, 261, 262, 275, 276, 277, 278, 327, 385, 390, 398, 421, 437, 438, 448, 449, 452, 453, 454, 455, 456, 464, 469, 474, 485, 499, 500
Salgado, Deniz 66, 148, 165
Salgado, Passos 426
Salgado, Veloso 71, 251
Salgueiro, Mário 24
Salvador, Eugénio 198, 266
Sampaio, Albino Forjaz de 64, 244, 476
Sampaio, Fausto 73, 74
Sampaio, João Vicente 53
Sampaio, Maria 219, 221
San Payo 69, 97, 98, 163, 167, 291
Sanches, Dias 85
Sanches, José Maria 322
Santa Camarão, José 223
Santana, Henrique 362, 366
Santana, Mário 60
Santana, Vasco 198, 225, 264, 265, 271, 323, 328, 362
Santa-Rita Pintor 78, 79
Santa-Rita, Augusto de . 65, 66, 78, 81, 287, 423
Santa-Rita, Guilherme de 78
Santos, António César dos 287
Santos, António Rodrigues de Almeida 392, **402**
Santos, Carlos 238, 240, 399, 401, 402, 404, 422
Santos, Carmen 331
Santos, Costa 364
Santos, Daniel 414, 415
Santos, F. 25
Santos, Feliciano.. 17, 19, 56, 59, 64, 65, 78, 79, 86, 127, 196
Santos, Fernando 362
Santos, Francisco 97, 98, 112
Santos, J. 21, 22
Santos, João 64
Santos, José dos 368
Santos, Júlio 53, 83
Santos, Júlio Eduardo dos 402
Santos, Luís Reis 14
Santos, Luís Sousa 287, 298, 332
Santos, Margarida 21
Santos, Mário 323
Santos, Mário Berberan 372, 394
Santos, Mário de Meneses 320
Santos, Pedro Pavão dos 434

Santos, Perpétua dos.....	92, 207, 219, 246, 266
Santos, Reinaldo dos	438
Santos, Roberto	392, 400
Santos, Roussado dos	22
Santos, Teodoro.....	343
Santos, Victor	64
Santos, Vital dos.....	246
São Martinho	60, 137, 146
Saraiva, Domingos	426
Saraiva, Pereira.....	266
Sardinha, António.....	8
Sarmiento, José.....	59, 344, 356
Saúde, António	74
Schertzinger, Victor.....	223
Schild, Pierre	313, 322
Schoot.....	22
Schultz.....	239
Schunzel, Reinhold.....	223
Schwalbach, Eduardo	162, 354
Scortesco, Paulo	99
Segurado, Jorge.....	86, 118, 392, 422, 434, 446, 447
Seixas, M.	25
Semedo, Artur	333
Semke, Hein	83
Sena, António	25, 42, 43
Sena, Licínio.....	333
Senkin, Sergei.....	37
Sequeira, Carlos.....	64
Sequeira, Gustavo de Matos	24, 61, 66, 156, 291, 302, 303, 307, 357, 358, 365, 366, 368, 369, 370, 371, 372, 378, 392, 393, 394, 399, 400, 402, 403, 411, 424, 426, 431, 436, 452
Séren, Maria do Carmo.....	42, 161
Serôdio, Armando	66, 108, 122, 144, 373
Serra, Jaime	58, 82
Serrador, David	332, 333
Severo, Xisto	17
Silva Nogueira.....	500
Silva Porto	72, 250
Silva, Alfredo	266, 279
Silva, Alves da.....	349
Silva, António.....	225, 246, 266, 279, 280, 303, 323, 393
Silva, António Bustorff	237
Silva, Augusto Vieira da.....	156, 366, 419, 422
Silva, Cândido	287
Silva, Carlos Lopez	314
Silva, Concha Lopez.....	314
Silva, Cristino da (pai).....	249
Silva, Eugénio	64
Silva, Fernando.....	264, 279, 287, 322
Silva, Fernando Emídio da	421
Silva, Fernando Luz e.....	221
Silva, Fernando Matos	198
Silva, Jaime (filho).....	322
Silva, João	332
Silva, Josefina	198, 323
Silva, Luiz Cristino da	85, 86, 118, 155, 255
Silva, Manoel Taveira da	402
Silva, Moreira da.....	279
Silva, Sandra Cristina Gonçalves da	456, 474
Silvestre, Rosa	64
Simões, João Gaspar	82, 127
Simões, Jorge	24
Simões, Lucília	352
Simões, Nuno.....	332
Simões, Pita	346
Simões, Veiga	64
Simont, António	313
Siza, M. Teresa	42
Smith, Francis	75
Snoep, Nanette	442
Soares, António.....	74, 75, 76, 78, 80, 104, 218, 356, 360
Soares, Augusto	221, 378, 427
Soares, Celestino.....	14, 225, 322, 323, 354, 426
Soares, João	252, 300
Soares, Júlio	343
Soler, Virgínia.....	266
Sontag, Susan.....	13
Sorel, Cecile.....	226
Soromenho, Fernando Castro.....	176
Soto, Luchy	310
Sousa, Alberto de	252, 300, 365, 367
Sousa, Aurélia de	251
Sousa, Cruz e	255, 279, 302, 384
Sousa, Daniel de.....	416
Sousa, Ernesto de	320
Sousa, Jaime de Almeida e	426
Sousa, Jorge de	323
Sousa, Jorge Pedro	42, 43, 44, 49
Sousa, Júlio de	74
Sousa, Tomás de	219
Sousa, Vieira de	322
Souza, Almeida e	332
Souza-Cardoso, Amadeu de	78, 80
<i>Spectator</i>	20
Spencer, Luís Vaz	392, 480
Steinhoff, Hans	272
Stichini, Ilda.....	349, 362
Sudhalter, Adrian	49
Synek, Manuela O.....	473
T	
Tagarro, José.....	75
Takamatou	226

Tavares, Emília.....	31, 42, 67, 124, 246
Tavares, João.....	191
Tavares, Santos.....	366
Tavares, Silva.....	20, 24, 64, 408, 431
Taveira, Teresa.....	246
Teitelbaum, Matthew.....	47, 49, 50
Teixeira, Hildérico Cardoso Inácio	237
Teixeira, Luiz.....	24, 62, 88, 89, 106, 265, 305, 306, 308, 309, 392, 400, 402, 403
Teixeira, Virgílio	225
Telmo, Cottinelli	14, 75, 78, 81, 82, 86, 111, 118, 119, 163, 182, 223, 225, 232, 237, 240, 242, 243, 264, 355, 376, 422, 436, 446, 448, 451, 452, 454, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 474
Tengarrinha, José.....	36
Teresa, Dina.....	92, 93, 95, 218, 219, 221, 222, 279, 280
Terragni, Giuseppe	443
Thiele, W.....	194
Tocha, Celestino.....	83
Tojal, Diamantino.....	119, 240
Tojal, Raul.....	113
Tom.....	75, 78, 81, 115, 392, 400, 454
Topbasa, Saul	60
Torgal, Luís Reis	150, 258, 447, 515
Torres, Hélder dos Santos.....	24
Torres, Palmira	362
Trajano, Amélia.....	356
Tremidinho	22
Tret'iakov, Serguei.....	45, 162, 457
Trigoso, Falcão.....	21
Trigueiros, Luís	64
Trindade, José Maria	210, 211
Trindade, Luís	188, 189
Tristão, Fernando B.....	24
Tschechowa, Olga	96
Tupitsyn, Margarita	37, 50
U	
Um Dos Dois	253
V	
V. Rodrigues.....	499
V.S.....	22, 24
Vaissier.....	67, 109, 120, 138, 139, 143, 291
Valdez, Maria	303
Valdez, Raquel	362
Valença.....	115
Valente, Figueiredo	392, 402
Valente, L. de Souza.....	24
Valflor, Júlio.....	24
Van Dyke, W. S.....	196, 208
Varela, António.....	392
Vasconcelos, Frazão de.....	392, 400
Vasconcelos, Joaquim de	5, 250
Vasconcelos, José Leite de.....	5, 87, 251, 364
Vaz, João.....	72, 74
Vaz, Narciso.....	343
Veiga, Caetano Beirão da.....	237, 364
Veiga, Costa.....	404, 422
Veiga, Manuel Costa.....	182, 225
Veiga, Simão.....	74
Veigy, Cedric de	40, 45
Vela, Aníbal	314
Velosa, Carlos	323, 333
Veloso	71, 86
Veloso, Lázaro	74
Veloso, Luz	356, 360, 362
Verde, Cesário	65, 66, 200
Verdial, Alda.....	347
Viana, Eduardo	21, 78, 79
Viana, José.....	174
Vicente, António Pedro.....	42
Vidal, Hugo.....	399
Vieira, Afonso Lopes	8, 87, 127, 162, 163, 215, 304, 311, 312, 317, 321, 323, 355, 393
Vieira, Eugénio	64
Vieira, F.	25
Vieira, Manuel Luís	191, 196, 207, 322, 410
Vieira, Tarquinio.....	303
Vieira, Tomé	61, 64, 167
Vilar, António.....	219, 265, 287, 302, 314, 323, 328
Vilar, Frederico	392, 402
Villardebó, Carlos	320
Villaret, João	303, 314, 323
Villaret, José	392
Viñolas, Manuel Garcia	287, 313
Vitorino, Virgínia.....	241
Von Brench	239
Von C.K.....	22, 23
Vuillermoz, Emile.....	230
W	
Weinstein, G.	218
Whisky & Soda Irmãos.....	64
X	
Xara, Francisco	73
Xavier, Raul	83
Xisto Júnior.....	21, 56, 63
Y	
Yonville, Yolanda de	64
Ypres	88

Z

Z. Z.	60, 114, 154, 155, 156, 500
Zero, João.....	60, 64
Zhemchuzhny, Vitaly	47

ÍNDICE REMISSIVO

de Exposições; Filmes; Jornais; Produtoras
Cinematográficas; Revistas.

1

1ª Exposição dos Architectos Portugueses	85
I Colóquio Nacional de Turismo	159
I Congresso da União Nacional	168
I Salão dos Humoristas	81
I Salão dos Independentes	75, 341
I Salão Nacional de Arte Fotográfica	98

2

24 Horas de Sonho	182
27ª Exposição da S.N.B.A.	72
28 de Maio de 1926	13, 27, 30, 159, 166
29º Salon Nacional de Belas Artes	72
2ª Exposição de Arte	73
II Exposição do Milho	126, 127
II Salão dos Independentes	76

3

30 H. P.	344, 346, 349, 506
32ª Exposição da S.N.B.A.	72
3ª Exposição da T.S.F.	87
3ª Exposição do Grupo Silva Porto	73

5

V Centenário da Morte do Infante	473
V Congresso da Crítica	144

7

VII Salon Nacional de Aguarela e Desenho ...	72
--	----

8

VIII Salon Nacional de Aguarela e Desenho	73
---	----

A

A Aldeia do Pecado	183
A Arte Photographica	43
A Bandeira	272
A Canção de Lisboa	182, 232, 242, 243, 245, 264, 376
A Canção do Berço	223
A Capital	14, 18, 389
A Castela das Berlengas	94
A Catraia do Bolhão	267
A Dama que Ri	223
A Desumana	183
A História do Fado	224
A Linha Geral	183, 184

A Mãe	183, 184
A Mão Enluvada	192
A Marquesinha	346, 349
A Menina da Rádio	279
A Minha Noite de Núpcias	94, 224
A Montanha	176
A Montante	176
A Morgadinha de Valflor	362
A Nação Lusitana	189
A Noite	14
A Pesca do Atum	290, 291
A Ponte da Arrábida sobre o Rio Douro	337
A Ponte Salazar sobre o Rio Tejo	337
A Portuguesa de Nápoles	94
A Propaganda	298
A Quermesse Heróica	304, 313
A Revolução de Maio	263, 264, 272
A Ribeyrinha	80, 346, 347, 348, 407
A Roda	183
A Rosa do Adro	182, 191, 264
A Severa. 87, 92, 93, 94, 95, 203, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 241, 242, 264, 280, 376, 381, 507	
A Sinfonia de uma Capital	183, 205
A Tarde	354
A Última Rainha de Portugal	337
A Verdade	176
A Vertigem	157, 158, 183
A Vida do Linho	299
A Vida Privada de Henrique VIII	304
A Voz da Justiça	176
ABC 14, 31, 33, 34, 35, 176, 203, 290, 332, 342, 352, 353, 356, 359, 361, 362, 367, 371, 498, 500	
ABC a Rir	21
ADA Filmes	299
AIZ	36, 37
Ala Arriba 130, 148, 232, 281, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 338, 499	
Ala dos Namorados	402, 404, 405, 408
Aldeia da Roupa Branca	122, 182
Alfama, a Velha Lisboa	185
Algarve Ilustrado	43
Amor no Ringue	2
Aniki Bóbó	202
Animatógrafo 182, 269, 286, 287, 288, 292, 293, 294, 295, 296, 299, 499, 500	
Anno X	441, 442
As Aventuras do Tenor Romão	192
As Bodas de Oiro	346, 350

As Pupilas do Senhor Reitor...93, 142, 143, 151,
244, 245, 246, 247, 248, 252, 253, 254, 255,
256, 257, 258, 259, 261, 264, 267, 288, 292,
300, 306, 308, 313, 338, 444
As Três Graças 310
Auto de Santo António391, 393, 400
Avô Lisboa 362
Banca à Glória..... 362
Bandarra169, 171, 172, 176, 247, 248, 255, 405,
407, 413, 416, 499, 500

B

Berlin Advertising Fair 38
Berliner Illustrierte Zeitung 35, 36, 37
Bertrand Magazine 34
Bloco H. da Costa..... 183, 220
Bocage..233, 264, 278, 300, 301, 302, 303, 304,
305, 306, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 315,
324, 331, 343, 403, 411, 507
Boletim do Sindicato Nacional dos Jornalistas
14, 97, 507
Brotéria. 169, 403, 407, 408, 409, 411, 412, 413,
416, 440, 456, 458, 462, 464, 471, 474, 483,
486, 500

C

Caldevilla Films 189
Camões. 113, 120, 134, 194, 199, 234, 244, 245,
246, 252, 299, 301, 311, 312, 321, 322, 323,
324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 338, 374,
375, 391, 421
Campanha do Bom Gosto..... 158
Capas Negras..... 225
Carmona e Salazar: Ídolos do Povo..... 261
Catarina da Rússia 304
Cinéfilo. 177, 181, 186, 188, 189, 190, 192, 193,
201, 207, 208, 209, 213, 214, 216, 218, 219,
220, 222, 227, 228, 230, 237, 238, 239, 242,
244, 246, 247, 255, 259, 267, 278, 279, 303,
308, 309, 311, 499, 507, 508
Cinejornal263, 265, 278, 280, 302, 303, 304,
305, 306, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 331,
336, 507
Civilização..... 33, 176, 215
Coche de Estado 397
Colégio para Ambos os Sexos..... 346, 351
Comemoração do 18º aniversário da
proclamação da República 159
Comemoração do 1º de Dezembro 160
Comemoração do 28 de Maio..... 160
Comemorações do 14 de Agosto..... 159
Comemorações do 1º de Dezembro..... 159

Comemorações do 5 de Outubro..... 159
Comemorações do 9 de Abril..... 159
Comemorações do Armistício..... 159
Comemorações Henriquinas 337
Comércio de Portugal9
Comércio do Porto 126, 265, 292, 294
Comícios Anti-Comunistas261
Como Eu Vi Castro Alves e Eugénia Câmara
..... 184
Contemporânea 15, 33, 79, 80
Condor Cine Clube299
Conquista de Lisboa aos Mouros 330, 421
Correio da Manhã 13, 14, 176
Correio da Noite..... 13
Correio do Minho.....309
Corte de D. João I 404, 406, 407
Cortejo da Embaixada do Século XVIII391,
395, 396, 397, 398
Cortejo de Viaturas Históricas391
Cortejo Histórico de Lisboa .423, 425, 427, 428,
431, 503
Cortejo Medieval .402, 406, 407, 410, 412, 413,
415
Couraçado Potemkin 184, 318

D

Dama Errante 17, 24
Dança dos Paroxismos94
De Teatro ... 14, 15, 18, 341, 342, 344, 345, 348,
349, 350, 356, 500, 506
Dia da Nataçãõ.....270
Diário da Manhã .. 265, 273, 275, 276, 277, 299,
327, 461, 484
Diário da Tarde 358
Diário de Lisboa.....253
Diário de Notícias 33, 34, 35, 36, 38, 39, 44, 45,
53, 54, 55, 56, 57, 58, 67, 69, 70, 71, 86, 98,
100, 101, 104, 124, 130, 132, 157, 162, 165,
177, 189, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222,
222, 223, 226, 227, 229, 230, 234, 235, 236,
248, 260, 261, 265, 268, 269, 270, 277, 278,
295, 302, 305, 307, 308, 309, 326, 332, 333,
334, 335, 336, 354, 358, 375, 380, 437, 440,
449, 455, 466, 476, 477, 478, 479, 480, 482,
483, 484, 485, 487, 500, 508
Die Kamera38
Die Neue Werbung38
Die Photomontage.....38
Dona Inês de Castro312
Douro, Faina Fluvial 94, 95
Duplo Amor 183

E

- É de Gritos..... 362
 Ecos de Belém.....440, 450, 451, 452, 462, 464, 485, 507
 El Dorado 18
 Elementos de História da Arte..... 249
 Escolas de Portugal 337
 Escrava de Luxo 197
 Estrela Santa 350
 Eva..... 55, 104
 Exposição Colonial de Paris 161, 222
 Exposição Colonial do Porto62, 68, 160, 161, 165, 168, 404
 Exposição Colonial Internacional da Antuérpia 161
 Exposição das Artes e Técnicas de Paris..... 282
 Exposição de Aquarela e Desenho na S.N.B.A. 72
 Exposição de Barcelona 161
 Exposição de Bruxelas 161, 161
 Exposição de Chicago de 1933..... 161
 Exposição de Fotografia de Arte no Porto..... 98
 Exposição de Lembrança Portuguesa 161
 Exposição de Sevilha..... 81, 161
 Exposição do Mundo Português.. 177, 217, 282, 283, 296, 299, 302, 315, 417, 425, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 458, 459, 460, 461, 463, 464, 465, 466, 467, 469, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 485, 486, 487
 Exposição Ibero-Americana 80, 476
 Exposição Industrial Portuguesa 82
 Exposição Internacional de Chicago 99
 Exposição nas Belas Artes do Porto 72
 Exposição-Feira de Angola 445
 Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne 436, 438, 444, 446
- F**
 Fado - História de uma Cantadeira 225
 Fala o Leão 298
 Feira de Lyon..... 161
 Feira Internacional de Amostras do Rio de Janeiro em 1934 161
 Feira Popular423, 424, 433
 Festa dos Mercados 363, 370
 Festas da Cidade de 1935372, 384, 404
 Festas da Curia30, 371, 372, 375, 381
 Festas de Lisboa de 1934..... 391
 Film und Foto37, 38, 47, 51, 442
 Filmagem.....282, 287, 295, 296, 320, 326, 508
 Filmes Albuquerque219, 247, 308
- Filmes Lumiar265, 313
 Foto Tobis69
 Fradique 17, 176, 437
- G**
 Gado Bravo 94, 143, 196, 233, 242, 261, 313
 Gebrauchsgraphik36, 37
 Girassol202
 Grande Exposição de Rádio Telefonia.....81
 Grupo Amigos de Lisboa 156, 157
 Grupo de Amigos de Lisboa 156, 157, 420, 421, 422
- I**
 Ideia Nova.....296, 298
 Ilustração Portuguesa 15, 19
 Ilustração 15, 31, 33, 34, 39, 217, 342
 Ilustração Colonial238
 Ilustração Moderna43
 Inimigos362
 International Exhibition of Applied and Industrial Modern Arts38
 Internationale Reklame Mess38
 Invicta Cine.. 189, 190, 201, 202, 215, 218, 219, 226, 227, 229, 230, 498, 499
 Ilustração Portuguesa ... 31, 33, 44, 46, 342, 353, 354
 Imagem 182, 218, 225
 Imprensa da Manhã..... 14
 Inês de Castro..... 300, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 326, 338, 500, 508
- J**
 José do Telhado 94, 95, 196
- K**
 Kino 182, 196, 203, 219, 223, 235, 27
 Knock..... 80, 342, 353, 355, 358, 359, 361
 Kolnische Illustrierte Zeitung57, 122
 Kolnische Zeitung69
- L**
 La Fontaines des Amours.....312
 Las Tres Gracias302, 311
 Le Portugal.....168, 171
 Legião Portuguesa.....271, 275, 276, 277, 278
 Leipzig Booktrades Exhibition38
 Lisboa e os Problemas do seu Acesso..... 157
 Lisboa Filme 192, 246
 Lisboa Ilustrada.....365
 Lisboa, Crónica Anedótica..... 92, 95, 109, 137, 190, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 203,

204, 205, 207, 208, 211, 216, 222, 231, 233,
302, 329, 376, 508
Livro de Oiro das Conservas Portuguesas de
Peixe..... 149, 291
Lobos do Mar 290
Lusitânia Films 182, 185
Luz dos Meus Olhos 355

M

Madame Flirt 346, 351, 352
Magazine Bertrand 176
Mal de Espanha 182, 217
Malmequer 182, 217, 225
Mar Alto 355
Marcha do Futuro 385
Maria do Mar....91, 92, 143, 148, 184, 190, 194,
195, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 215,
216, 231, 232, 264, 284, 289, 290, 291, 376
Maria Papoila 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269,
270, 271, 277, 278, 280, 331, 508
Meia Luz 330
Mercado Seiscentista315, 365, 366, 367, 368,
369, 371, 381
Metropolis 183
Mister Wu..... 346, 347
Mito 21, 22
Mocidade Portuguesa271, 273, 276, 277, 278
Morena Clara..... 267
Mouraria 224
Mulheres da Beira 191
Münchner Illustrierte Presse 36
Mundo Ilustrado 43

N

Não o Levarás Contigo 281
Napoleão.....183, 313, 318, 329
Nas Garras do Vento 183
Nau Portugal.302, 436, 453, 463, 464, 465, 474,
475, 476, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484,
485, 486, 487, 502
Nazaré, Praia de Pescadores ...91, 148, 181, 184,
185, 186, 187, 188, 193, 194, 204, 216, 232
Novidades 358
Novyi Lef 36, 37, 48
Nua 94, 95
Nueva Cultura..... 45

O

O Cadáver Vivo..... 183
O Cantor de Jazz..... 96
O Cartaz..... 183
O Comércio da Póvoa do Varzim 286, 287, 298,
299

O Comércio do Porto 44, 287, 294
O Costa do Castelo..... 279
Ó da Guarda 183
O Defunto Pascal 183
O Desfile da Mocidade Portuguesa..... 272
O Destino 191
O Diabo 192, 225, 309, 438, 441, 447, 458, 461,
462, 461, 462, 463, 474
O Diabo em Lisboa 192, 225
O Domingo Ilustrado . 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19,
20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31,
32, 33, 53, 56, 57, 58, 64, 68, 88, 175, 331,
372, 373, 499, 506, 507
O Feitiço do Império 263, 330
O Groom do Ritz..... 192
O Homem dos Olhos Tortos 182, 191
O Homem e os Seus Fantasmas 362
O Homem que Passa 346
O Jovem Hitleriano
Quex 272
O Leão da Mongólia 183
O Milagre da Rainha 94
O Notícias Ilustrado ... 14, 15, 33, 34, 35, 37, 38,
39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51,
52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 62,
63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74,
75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87,
88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99,
100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108,
109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117,
118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126,
127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135,
136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144,
145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154,
155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163,
164, 165, 166, 167, 171, 172, 171, 173, 174,
176, 181, 183, 189, 194, 195, 196, 197, 201,
203, 207, 208, 209, 214, 218, 219, 228, 232,
235, 239, 240, 241, 246, 254, 260, 267, 278,
279, 290, 302, 331, 347, 348, 362, 373, 374,
375, 376, 377, 378, 379, 381, 382, 383, 384,
388, 391, 394, 395, 399, 400, 401, 402, 404,
405, 409, 410, 443, 445, 460, 470, 498, 499,
500, 507
O Perigo Amarelo 362
O Progresso 286
O Ramo das Violetas 346, 350
O Riso da Victória 17, 21
O Rosário 362
O Século 14, 53, 61, 99, 133, 156, 171, 224, 265,
267, 268, 275, 280, 281, 288, 289, 290, 291,
292, 298, 299, 302, 309, 312, 313, 314, 321,
322, 323, 326, 327, 330, 331, 332, 333, 334,
335, 358, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368,

369, 370, 371, 374, 386, 392, 393, 394, 395, 397, 398, 400, 401, 404, 405, 406, 407, 409, 410, 412, 413, 417, 421, 423, 424, 425, 426, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 438, 439, 440, 441, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 458, 459, 466, 468, 470, 471, 473, 475, 476, 478, 485, 507	
O Século Ilustrado..61, 176, 280, 288, 330, 333, 421, 423, 425	
O Testamento do Dr. Mabuse..... 195	
O Trevo de Quatro Folhas 94, 182	
Objectiva50, 51, 52, 320, 321, 508	
Occidente..... 42, 43	
Olimpíada Branca..... 272	
Olisipo – Boletim do Grupo Amigo de Lisboa 156	
Orpheu..... 78, 79	
Os Corvos.....157, 177, 222, 372	
Os Crimes de Diogo Alves 191	
Os Espiões 183	
Os Lobos 191	
Os Náufragos..... 80, 362	
Os Olhos da Alma 191, 211	
P	
Padrão dos Descobrimentos .324, 436, 453, 463, 464, 465, 466, 467, 470, 471, 473, 474, 475, 485, 515	
Panorama..... 149, 158	
Parada do 28 de Maio 243, 273	
Paris que Dorme 183	
Plateia..... 203	
Pombo Mariola..... 346, 350	
Portugal 1934 .52, 149, 163, 167, 168, 170, 171, 261, 438, 445	
Portugal 1940149, 167, 171, 171, 278, 438, 447, 448, 453	
Portugal Futurista 78	
Pratas, o Conquistador..... 191	
Prémio de Beleza..... 208	
Prémio Nobel..... 362	
Presença.....33, 80, 81, 127, 176	
Pressa.....37, 38, 51, 441, 442	
Princípio – Política Cultura 202	
Pureza..... 182	
Q	
Quinzena Portuguesa.....247, 260, 282, 444	
R	
Rainha depois de Morta..... 312	
Rambóia 80	
Raza..... 313	

Recepção à Rainha da Colónia Portuguesa no Brasil380	
Relíquias portuguesas no Brasil 337	
Revista da Marinha 67	
Revista Oceanos... 210, 211, 212, 232, 233, 296, 515	
Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos 444, 445, 446, 447, 451, 452, 453, 466, 469, 470, 471, 474, 500	
Rua sem Sol 183	

S

Salão de Inverno de 1932..... 76	
Salão de Outono das Belas Artes 73	
Salão de Primavera na S.N.B.A. 73	
Salão Nacional de Belas Artes 73	
Salon Internacional de Fotografia 98, 99	
Salon Internacional de Paris..... 98, 99	
Salon Nacional de Belas Artes de 1935 72	
Salon Nacional de Pintura..... 72	
Salon Português de Pintura 72	
Se Eu Quisesse..... 362	
Seara Nova... 13, 33, 40, 53, 300, 306, 314, 317, 319, 320, 324, 325, 328, 329, 334, 335, 336, 500	
Sete e Meio 80, 362	
Sidónio Pais – Proclamação do Presidente da República..... 182	
Sociedade de Filmes Sonoros Portugueses ..237, 239	
Sociedade Universal de Superfilmes.... 208, 217, 235	
Sombras Brancas nos Mares do Sul 206	
Sonoro Filme..... 265, 287	
Sphinx 14, 15, 504	
Stockholm Exhibition 38	

T

Tá Mar 283, 284	
Teatro Novo 18, 79, 80, 341, 342, 345, 353, 354, 355, 356, 357, 359, 360, 361, 363, 499, 500, 511	
Tempestade da Vida..... 191	
Tempestade na Ásia 183	
Tobis 90, 182, 218, 219, 221, 222, 235, 238, 239, 240, 241, 242, 242, 243, 244, 246, 255, 259, 264, 265, 279, 284, 285, 287, 289, 295, 297, 301, 304, 321, 333, 452	
Tomada de Lisboa aos Mouros 385, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 424, 433	
Torneio Medieval. 315, 347, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 501	

U

Um Actor à Volta de Seis Papéis	346, 351
Um Campista em Apuros	267
Um Grito no Metropolitano	196
Uma Mulher	183
Uma Mulher na Lua	194
Uma Verdade para Cada Um.....	359, 360
USSR in Construction	37
Ulyssea Filme	192

V

Varanda dos Rouxinóis.120, 244, 278, 279, 280, 281, 334, 336	
Vendaval Maravilhoso..278, 279, 280, 301, 331, 332, 333, 334, 335, 336	
Ver e Amar	89, 94, 95, 182
Verde Gaio	254, 294, 358
Vértice	335, 336

Vida Contemporanea	176
Viva à Folia.....	267
VU.....	37, 40, 45, 58, 69

W

Wohin Geht Die Neue Typographie	37
World's Columbian Exhibition	476
Wosche.....	69